BERTOLT

BRECHT



ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್

ಬ್ರೆಕ್ಟ್

ರಂಗಭೂಮಿ •
ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು
ಸಂಸ್ಕೃತಿ •

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ.ಕೆ

BERTOLT BRECHT

ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್

ರಂಗಭೂಮಿ, ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ. ಕೆ

ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್

ವಿಜಯನಗರ, ಬೆಂಗಳೂರು 560 040

ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್

Bertolt Brecht **German theatre practitioner, playwright**

Born : 10 February 1898, Augsburg, Germany

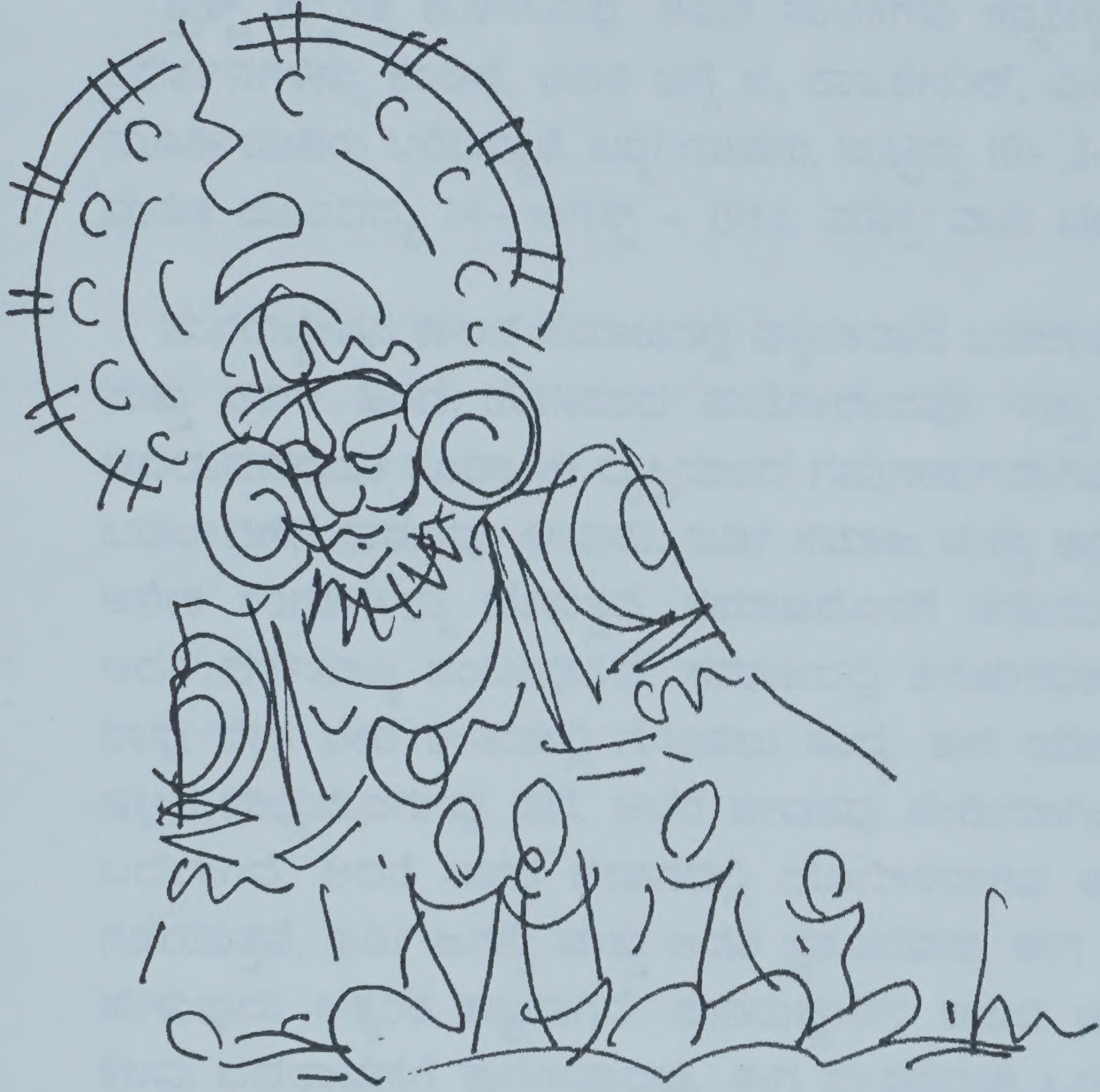
Died : 14 August 1956, East Berlin

A criticism By : **Keshava Sharma K.**
1 Cross, ShanthiNagara
Near Chowdamma Temple, B R Projct,
Badarvathi Taluk, Shivamoga - 574115
Mob : 9448730611
E-mail: dr.keshavasharma.k@gmail.com

Pulished by
srushti Nagesh
SRUSHTI PUBLICATIONS
#121,13th Main Road, M.C. Layout
Vijayanagara,Bengaluru - 560 040.
Ph : 080 - 23153558, Mob: 9845096668
E-mail: srushtinagesh2005@gmail.com

First Impression: 2023
Page : xii+4+ 328 =344
Book Size : 1/4 Crown (23x15.5)
(International Standard Book Size)
₹ : 400 /-
Paper used: 70 Gsm Jk Book Print

DTP : Arpuda Merry
Cover Page : **Kiran Madaal**



ಅರ್ಪಣೆ

'ಸಮಸ್ತ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಿಗೆ'



ಲೇಖಕರ ಮಾತು

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸಬನಲ್ಲ. ಅವನ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದ ವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿವೆ. ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಜಿ, ರಾಜಶೇಖರ್, ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಜರ್ಮನಿಯವನು. ಹುಟ್ಟಿದ್ದು 10– 2–1898 ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ. ಮರಣ ಹೊಂದಿದ್ದು 14– ಅಗಸ್ಟ್ – 1956. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ಚಿಂತಕ. ನಾಟಕಕಾರ.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಣಿಸಿತು. ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಹೊಸದಾದ ಮನೋಭಾವವೂ ಇತ್ತು. ರಾಜಕೀಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಕೂಡಾ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅದೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವೂ ಆಯಿತು. ಇಡೀ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಅದರ ದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈಗ ಯಾವುದೇ ನಾಯಕರು ಇಲ್ಲದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವು ಇದೆ. ಅವರ ಜೀವನವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅವರ ನಿಲುವು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಲಾಗದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈಗ ಒಂದು ಹಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಈಗ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯಗದ ಶಕ್ತಿಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಒಂದು ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯ ಥರ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಈಗ ಬೀದಿಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿಯೂ ದುರಂತವಾಗಬಹುದು. ಮತ್ತು ಬೀದಿ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯು ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಬದಲಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಪತನಗಳು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ.ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಈಗ ಅಂತಿಮವಾದ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಸಹಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ನೋವುಗಳು

ಇವೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಮಿನಲ್ ವಿವರಣೆಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಸಮಾಜವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ತಕಶಾಹಿಯು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ನಷ್ಟವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತವೇ ಆದರೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈಗ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೇಕಾರರು, ಬುಟ್ಟಿಹೆಣೆಯುವವರು, ಸಾಮಾನ್ಯರು ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದ ಬಂಡವಾಳವಾದದಿಂದ ಜೀವನವನ್ನು ಕಷ್ಟದಿಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಮಿಕರ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಹೊಸ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಈಗ ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇರುವುದು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಸಂತೋಷ ಪಡಿಸಲು ಅಲ್ಲ. ನೀವು ವಿಚಾರಪರರಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಿಲುವು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ.

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ .ಕೆ

ಲೇಖಕರ ಮಾತು

ನಮಗೆ ಒದಗಿ ಬರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಲೇಖಕ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ . ಅವನನ್ನು ಈಗ ಮತ್ತೆ ಓದಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಹಾಗೆ ಇದೆ. ಈ ಆಶಯವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವನ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನಾನು ರಂಗಕರ್ಮಿಯಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳು ಇದರಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಮ್ರವಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತೇನೆ. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕುತೂಹಲದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳು ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಓದುಗರು ಕ್ಷಮಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ರಾಬರ್ಟ್ ಲೀಚ್‌ನ ಡ್ರಾಮಾ, ದ ಬೇಸಿಕ್, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸ್ಟೋರ್ಸ್ ಬುಕ್. ಪ್ಲೆಶರ್ ಅಂಡ್ ಇನ್ಸ್ಟ್ರಕ್ಸನ್, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಆನ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಎಸ್ಸೇಸ್ ಆನ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ – ಈ ಕೃತಿಗಳ ಸಾರ ರೂಪವಿದು.

ಹಿತೈಷಿಗಳಾದ ಕೆವಿಯನ್, ಕಲ್ಗುಡಿ, ಮಲ್ಲೇಪುರಂ, ಆರ್. ಜಿ. ಹಳ್ಳಿ ನಾಗರಾಜ್, ಬರಗೂರು, ಡಾ. ಪಿ,ವಿ ಭಂಡಾರಿ, ಎಚ್ ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ, ಮಾಲಗತ್ತಿಯವರಿಗೆ

ಕರಡು ತಿದ್ದಿದ ಡಾ. ಪಾಂಡುರಂಗ ಎಂ ಪಿ ಸಂದೀಪ. ಆರ್. ಅಭಿಜಿತ್ ಬಿ, ಉಮೇಶ ಅಂಗಡಿ, ಕವನ .ಕೆ.

ಬೆರಳಚ್ಚು ಮಾಡಿದ ಸಂಪತ್ ಕುಮಾರ್ ಮತ್ತು ಮೇರಿಯವರಿಗೆ

ಸಬಿತ, ನಹುಷ, ನಯತಿಯರಿಗೆ,

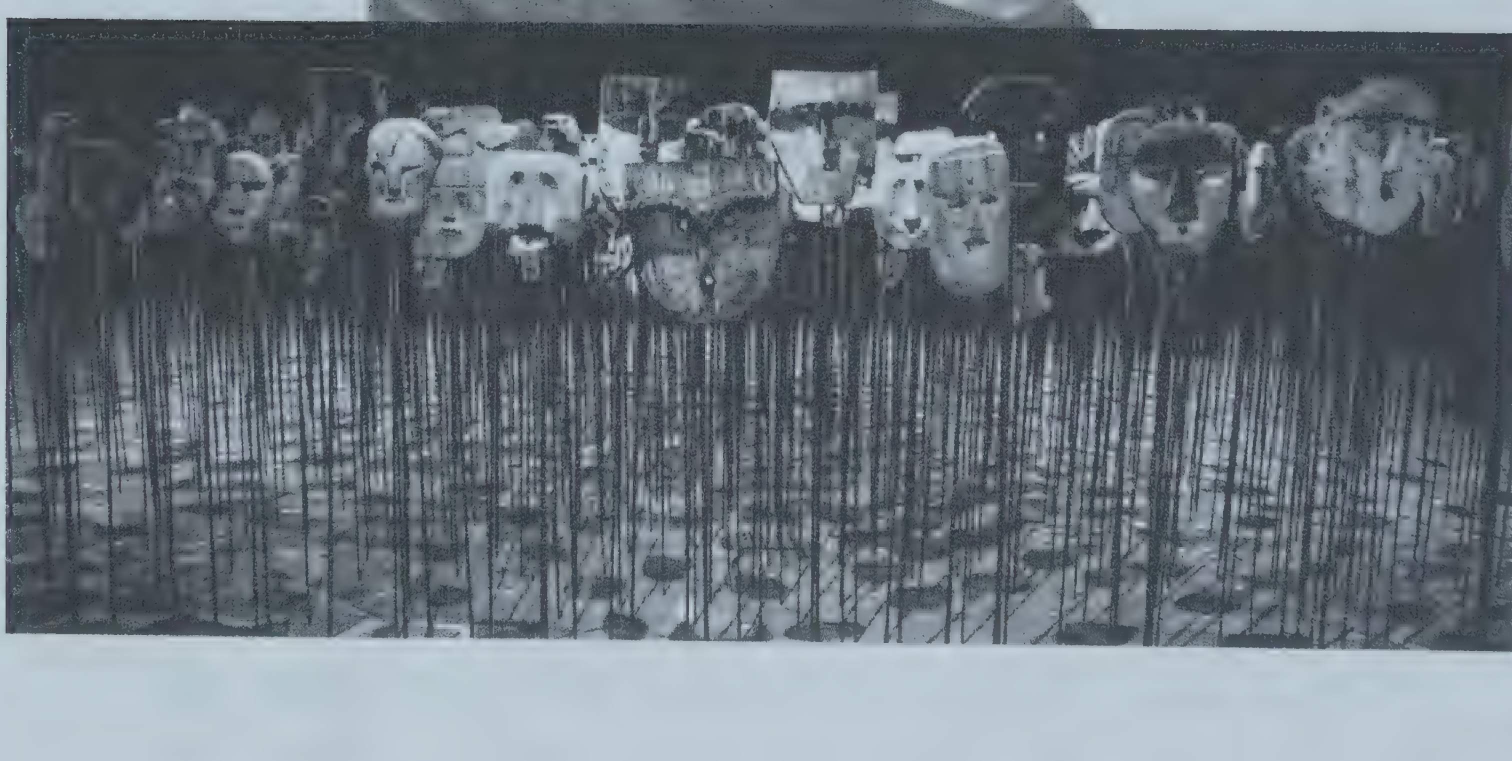
ನನ್ನ ಬಹುತೇಕ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರಕಟ ಮಾಡುವ ನಾಗೇಶ್ ಮತ್ತು ಆಶಾ ನಾಗೇಶ್ ಅವರಿಗೆ,

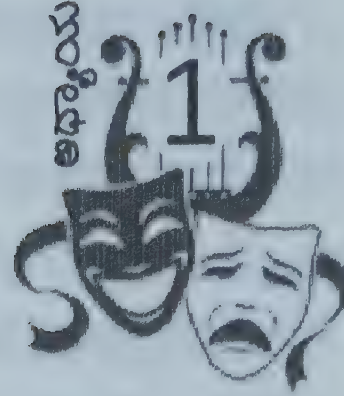
ಓದುವ ನಿಮಗೆ ವಂದನೆಗಳು.

ಕೇಶವ ಶರ್ಮ. ಕೆ

ಪರಿವಿಡಿ







ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

> ನಾವು ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸದೆ ಬರೀ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಖುಶಿ ಪಡುವುದಲ್ಲ.
>
> – ಬ್ರೆಕ್ಟ್

1926ರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ನಾನು ಯಾವಾಗ ಲೆನಿನ್‌ನ ಸ್ಟೇಟ್ ಅಂಡ್ ರೆವ್ಯೂಷನ್ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಕ್ಸನ ಕ್ಯಾಪಿಟಲ್ ಓದಿದೆನೋ ಆಗ ನನಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ನಾನು ಎಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವಾಯಿತು. ಅನಂತರ ಅವನಿಗೆ ಅನೇಕ ಜನ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳ ಸ್ನೇಹವು ಉಂಟಾಯಿತು. ಅವನು ಅನೇಕ ಸಂವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದನು. ಹೀಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಅವನು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಅನೇಕ ಕಮ್ಮಟಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡ. ನಾಟಕವೂ ಅವನಿಗೆ ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಅವನು ನಾಜಿಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣದಿಂದ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ. ಆಗ ಅನೇಕ ಪ್ರಗತಿಪರ ಚಿಂತಕರು ಮತ್ತು ಲೇಖಕರು ಪ್ಯಾಸಿಸಂನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅವನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷ ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಇದ್ದ. 1941 ರಿಂದ 47ರ ವರೆಗೆ ಅವನು ಸಾಂತಾ ಮೊನಿಕಾದಲ್ಲಿ ಕಳೆದ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ತುಂಬಾ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ದೊರೆತರು. ಥಾಮಸ್‌ಮಾನ್, ಹನ್ಸ ಇಸ್ಲರ್, ಫ್ರಿರ್ಡ್ ಲಾಂಗ್, ಅಡರ್ನೊ, ಹಿರ್ಕೆಮಾರ್, ಮಾರ್ಕಸ್ ಮೊದಲಾದವರು ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತರಾದರು. 1948ಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಬರ್ಲಿನಿಗೆ ಬಂದ. ಆಗ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನ್ ಡೆಮಾಕ್ರಾಟಿಕ್ ರಿಪಬ್ಲಿಕ್ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರ ಚರ್ಚೆಗಳ ಸಾರವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಓದಿದರೆ ನಮಗೆ ಅವನು ಯಾಕೆ ಆ ಥರದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅವನ ಧೋರಣೆಯು ಇದ್ದುದು ಫ್ಯಾಸಿಸಂ ವಿರುದ್ಧ. 1917ರಲ್ಲಿ ಮುನಿಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೆಡಿಸಿನ್ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹಾಜರಾಗುತ್ತಿದ್ದ. 1914ರಲ್ಲಿ ಅವನ ದಿ ಬೈಬಲ್ ಲೇಖನವು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಆವಾಗ ಅವನು ಅಷ್ಟು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಮನೋವೃತ್ತಿಯವನು ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೂಲತಃ ಅವನು ಸ್ನೇಹ ಜೀವಿ. 1916ರಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ. ಅವನು ಮೊದಲು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದು ಹಣದ ಸಂಪಾದನೆಗೆ ಎಂದು ಒಬ್ಬರು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಬಾಲ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ. ಅನಂತರ ಅವನು ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡ. ಡ್ರಂಸ್ ಇನ್ ನೈಟ್ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು 1919ರಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದದ್ದು 1922ರಲ್ಲಿ ನಾಜಿಗಳ ವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ವಿಪರೀತವಾದ ಒಂದು ಸಿಟ್ಟು ಇತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಕಮ್ಯುನಿಸಂ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ. ಅವನ ತ್ರಿಪೇನ್ನಿ ಒಪೇರಾದಲ್ಲಿ ಅವನ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಆಗಾಗ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದು ತನ್ನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಂಥಾ ಆಸಕ್ತಿಯು ಇರಲಿಲ್ಲ. 1932 ರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರಷ್ಯಾಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದ ಅವನು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ. ಅವನ ಜೀವನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಘಟ್ಟವು ಇದು. ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬೇಕು: ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಫಿಸ್ಕಾಟರ್ ಎಂಬಾತ ಒಂದು ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದ. ಆದರೆ ಅದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ತರಲಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಅವನು ಮನಗಂಡ . ನಾಟಕವು ಪಾರ್ಟಿಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ ಇರಬಾರದು. ಅದರ ಅಂತರವನ್ನು ನಾವು ಕಾಪಾಡಬೇಕು. ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಅತೃಪ್ತಿಯೂ ಇತ್ತು.

ಅದರ ಅನಂತರ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಅವನ ಮದರ್ ನಾಟಕವು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅದು ಕೂಡಾ ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತರಲಿಲ್ಲ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಪಾರವಾದ ಅಂತರವು ಅವನಿಗೆ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದಿತು. 1937ರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಾನಿಷ್ ಸಿವಿಲ್ ವಾರ್ ಆದ ಮೇಲೆ ಅವನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಗಳು ಇವೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಅವನು ಕಮ್ಯೂನಿಸಂನ್ನು ಸಾರ ರೂಪವಾಗಿ ತಂದ. ನಾಟಕವನ್ನು ನಾಟಕೀಯ ಮಾಡುವದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ರಾಬರ್ಟ್ ಲಾಂಗ್ಲೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕಾರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದು ಬರೀ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಹೋಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಾಟಕ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ನಾಟಕಕಾರರು. ಕ್ರಿಪೂ. 335ರಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ. ಅದರಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಚರ್ಚೆಯು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಅವನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು

ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ನಮೂನೆಯ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ನಗುವ ಮುಖ. ಮತ್ತೊಂದು ಅಳುವ ಮುಖ. ಥಾಲಿಯಾ ಅಂದರೆ ನಗುವ ಮುಖ. ಮೆಲ್ಪೊಪನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಳುವ ಮುಖ.

ಒಂದು ನಾಟಕವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಬೇಕು ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದರು. ಮುಂದೇನು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುವ ನಿರೀಕ್ಷೆಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಒಂದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ತಿರುವು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವು ಇಲ್ಲ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇವೆ. ಹಾಸ್ಯ, ದುರಂತ, ಪ್ರಹಸನ, ಮೆಲೊಡ್ರಾಮಾ, ಒಪೆರಾ, ಡಾಕ್ಯೂ ಡ್ರಾಮ. ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುವುದು ಇದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಮೋಜು, ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಹಾಸ್ಯ, ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಹಾಸ್ಯ, ನಡವಳಿಕೆಯ ಹಾಸ್ಯ, ದುರಂತ ಹಾಸ್ಯ ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾದ ವಿಷಾದವು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾವು ವಿಪತ್ತು, ದುಃಖ, ಸಂಕಟಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಾಯಕರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕರು ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಒಪೆರಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಡಾಕ್ಯುಡ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ – ರಾಬರ್ಟ್ ಲೀಜ್ 2008 ಥಿಯೇಟರ್ ಸ್ಟಡೀಸ್ ಪು. 38 ರಿಂದ 65 ರೂತ್ಲೆಜ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್) ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಒಮ್ಮೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾತ್ರವೇ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮೂರು ಥರ ವಿಂಗಡಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ – 1 ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು.2 ವಸ್ತುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕಗಳು, 3 ಇತರರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಯುವ ನಾಟಕಗಳು. ನಾಟಕವು ಎಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ, ಹೇಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ, ಯಾರು ಅದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಷಾವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸೂಚಕ, ಸೂಚನೆ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತರು ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ (ಸಸೂರ್) ನಾಟಕಕಾರರು ಸೂಚಕರು. ನಾಟಕ ಸೂಚನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸೂಚಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ರಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉತ್ಪಾದನೆ. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುವಾಗುವಾಗ ಅದು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಲೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತರುವ ಮೊದಲು ಏನೇನು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕು. ಮೊದಲು ನಿರ್ದೇಶಕ ಓದುತ್ತಾನೆ. ಓದಿ ಒಂದು ಆ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ತರಬೇಕು ಎಂದು ಒಂದು ನೀಲ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು

ಸಿದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರ ಅವರಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರೂ ಓದುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರ ರಿಹರ್ಸಲ್ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆ ಎರಡೂ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಜೀವಂತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ನಟರ ಮಧ್ಯೆ ಇದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಒಂದು ನಾಟಕವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಕೃತಕವಾದದ್ದು ಎರಡೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಾಟಕವು ಛಾಯಾ ಚಿತ್ರವು ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾತ್ರ.

ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಜೀವಂತವಾದ ಕಲೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಹೊರಗೆ ಅದು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅದರ ನಡಿಗೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ರಂಗದ ವೇದಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಪಂಚ. ಅದರ ಉದ್ದ ಅಗಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಎತ್ತರವೂ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಬೆಳಕು, ಸಂಗೀತ ಪರಿಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಟನು ಮೇಕಪ್ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನ ವೇಷಭೂಷಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಯಾಕೆ ಅಗತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಜಗತ್ತು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸದಾದ ಭಾಷೆಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಕೆಲವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಂವಾದದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಗತ್ಯ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೌನವಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಮೌನವೂ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ. ನಾಟಕವು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಕರ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಒಪ್ಪಿದ್ದ. ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪರಿಕರವು ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜನರಿಗೆ ಅನುಪಯುಕ್ತವಾದ್ದು ಕೂಡಾ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಬಾರದು. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಆನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಪುಟ 141) ನಾಟಕವು ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಅಂದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಬಹುದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ತರುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯ. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅದುವೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಲೇಖಕರು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಯಕನು ರಂಗದಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುವನು, ಇದು ನಾಟಕಕಾರನು ಕೊಟ್ಟ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗಮನಕ್ಕೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ಸೂಚನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನು ಇದನ್ನೇ ನಟನಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗಮನದ ಶೈಲಿಯು ಯಾವುದಿರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಕ ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ರಂಗಪಠ್ಯವು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಆಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಕರಣ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ರಂಗವು ಆಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಯಾದರೆ ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗುತ್ತದೆ., ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವಗತವೂ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದರ ತಳಹದಿಯ ಮೂಲಕ ನಾಟಕವು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಎಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಾವು ಮಾಡುವ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಆಗುತ್ತದೆ. ನಟನು ಕೆಲಸವನ್ನು ನಮಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಬಾಗಿಲು ತಟ್ಟಿದ ಶಬ್ದವು ಬಂದರೆ ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಗಿಲನ್ನು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಡಬೇಕೆಂದು ಇಲ್ಲ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಗೆಶ್ಚರ್ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಬಿಂಬಗಳು. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನಟರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆಂಗಿಕವಾದ ಅಭಿನಯವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದವು ಕೂಡಾ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತವೆ ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ನಟರು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ತರಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇ ಕಾರ್ಡನ್ನು ಬಳಸತೊಡಗಿದೆ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಅವನಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗದ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ತಲ್ಲೀನವಾಗಿ ನೋಡಬಾರದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭೇದ ಬೇಕು. ಅದರಿಂದ ಅವನು ಮುಖವಾಡವನ್ನು ಕೂಡಾ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಧ್ಯೆ ಬರುವ ನಿರೂಪಕನು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅದು ಅನನ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ನಾಟಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಪರಂಪರೆಯ ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಜನರ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ರಂಗದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ನೋಟ. ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಗಲೇ ನಮಗೆ ನಿಜವಾದದ್ದು ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಠಕ್ಕು

ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ನಮಗೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ದಾಟಲಿರುವ ಬಾಗಿಲು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪಠ್ಯ

ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ನಾವು ಏನೇ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗ. ಅದು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ಓದುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು., ಇದನ್ನು ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾ ಹೇಳಿದ್ದ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇವತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ನಶಿಸಿ ಹೋಗಿದೆ. ನಾವು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಿಲವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇವತ್ತು ಬೇರೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೂ ಒಂದು ಪಠ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಅಡರ್ನೊ ಮತ್ತು ಹೊರ್ಕೆಮಾರ್ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಅಸಹನೀಯವಾದ್ದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದೆ. ಕಲೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಯಾವುದು ಹದಗೆಡಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಸೌಂದರ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯು ಇದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಹದಗೆಡಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಅವರಿಗೆ ಅಸಹ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ಮೆಶಿಯರಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಉತ್ಪಾದನೆ ಎಂದು ಕರೆದ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ವಿನಿಮಯದ ಮೌಲ್ಯವು ಇದೆ ಎಂದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಏನೇ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ತರಹದ ಚರ್ಚೆಯು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತ್ತು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅದ್ಭುತ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಲೇಖಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವನು ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಅವನು ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕಗಳು. ಮತ್ತೆ ಕವಿತೆಗಳು. ಬ್ರೆಕ್ಟಿಗೆ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು ಕೂಡಾ ಹೌದು. 1920 ರಿಂದ 1956ರ ಅವನ ಸಾವಿನವರೆಗೆ ಅವನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿದ್ದ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಚಿಂತನೆಫಲ ಕಡು ಟೀಕಾಕಾರನೂ ಹೌದು. ಅವನ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಬಾಲ್ (1918 – 19). ಅದು ಈ ಬಗೆಯ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಅವನು ಅದರಲ್ಲಿ ಆಗಿನ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿಯೂ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ಒಂದು ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯು ಕಾಣಿಸಿತು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಹೊಸದಾದ ಮನೋಭಾವವೂ ಇತ್ತು. ರಾಜಕೀಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯೂ

ಕೂಡಾ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅದೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವೂ ಆಯಿತು. ಇಡೀ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಅದರ ದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಈಗ ಯಾವುದೇ ನಾಯಕರು ಇಲ್ಲದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವು ಇದೆ. ಅವರ ಜೀವನವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅವರ ನಿಲುವು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಲಾಗದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈಗ ಒಂದು ಹಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಈಗ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಶಕ್ತಿಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಒಂದು ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯ ಥರ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಈಗ ಬೀದಿಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿಯೂ ದುರಂತವಾಗಬಹುದು. ಮತ್ತು ಬೀದಿ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಬದಲಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಪತನಗಳು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಈಗ ಅಂತಿಮವಾದ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಸಹಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ನೋವುಗಳು ಈಗ ಮರೆಯಾಗಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ವೈದ್ಯಕೀಯವಾದ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯೂ ಇದೆ. ಅಮಲು ನೋವನ್ನು ಮರೆಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಮಿನಲ್ ವಿವರಣೆಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಸಮಾಜವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ತಕಶಾಹಿಯು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ನಷ್ಟವೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತವೇ ಆದರೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈಗ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೇಕಾರರು, ಬುಟ್ಟಿ ಹೆಣೆಯುವವರು, ಸಾಮಾನ್ಯರು ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದ ಬಂಡವಾಳವಾದದಿಂದ ಜೀವನವನ್ನು ಕಷ್ಟದಿಂದ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಮಿಕರ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಹೊಸ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಈಗ ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅನೇಕ ಹಳೆಯ ನಟರು ಈಗ ಏನಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂದರೆ ಅವರು ತುಂಬಾ ರಿಹರ್ಸಲ್ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿದ್ದಾರೆ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಮನುಷ್ಯರು ಇದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಈಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಯಾಂತ್ರಿಕರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ನಮಗೆ ಈಗ ಆ ಶಕ್ತಿಯು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಬರೀ ರಿಹರ್ಸಲ್ ಮಾಡಿ ಮಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ಅದುವೇ ನಮಗೆ ಬೇಸರವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ದಿನ ನಮಗೆ ನಾವು ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮರೆತು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಿಲುವು.

ನಾವು ಓದುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು,.ಕೃತಿಯು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ರಿಹರ್ಸಲ್ ನಡೆಯುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ರಂಗ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಿಲ್ಲಿ, ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡು , ಮತ್ತೆ ನಿಲ್ಲಿಸು, ಮುಂದುವರಿಸು ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ರಂಗದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಡೆರಿಡಾ ತತ್ವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಹದ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವು ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಪಠ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವಾಗ ಅದು ಯಾವ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ನಟನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲಾರ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅವನು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ರೂಪಿಸಬಲ್ಲ. ತನ್ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಪಪಠ್ಯವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಮಗಳು ನಿಯಮವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವವನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಇಡೀ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಟವನು ಬರೆದ ಕೃತಿಯು ಕೂಡಾ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶವು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವುದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ರಾಜಕೀಯವಾದ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಂಬಬೇಕು ಯಾವುದನ್ನು ನಂಬಬಾರದು ಎನ್ನುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ರೈತರು ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದೇ ತೊಡಕಾಗಿದೆ. ಯಾವುದರ ಮೂಲಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ತಿಳಿದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇವರು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಈಗಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾರು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜದ ವರ್ಗವು ಹೇಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಈಗ ಬಲಿಪಶುವಾಗಲು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಒಂದು ವರ್ಗವು ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಶೋಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ. ಕಾರ್ಮಿಕರ

ಶಕ್ತಿಗೆ ದೊಡ್ಡದಾದ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಇದೆ. ಇಂಥಾ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳಿದ. ಅವನಲ್ಲಿ ಯಾರು ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಅವನ ದುಡಿಮೆ ಹಾಗೂ ಅವನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ. ಇವತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅದೃಷ್ಟದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ದುರಂತವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಭೀಕರವೂ ಆಗಿದೆ

ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೀಗಿವೆ–

ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು, ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು, ವಿಡಂಬನೆಯ ನಾಟಕಗಳು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಗೆಗಳು ಇವೆ.,

ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರ; ಲಘು; ಮಧ್ಯಮವೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣೆ, ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರ ಮಿಶ್ರವಾದರೆ ಮಧ್ಯಮ ಅನುಕರಣೆ, ಹಾಸ್ಯಭರಿತವಾದರೆ ಲಘು ಅನುಕರಣೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು 'ಮೈಮಸಿ' ಎಂದು ಕರೆದ. ಅನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ 'ಮೈಮೆಟಿಕ್ ಥಿಯರಿ' ಎನ್ನುವುದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. 'ಮೈಮ್' ಅನ್ನುವುದು ರಂಗಕಲೆಯು ಹೌದು. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಕರಣೆ ಮುಖ್ಯ.

ಅನುಕರಣೆಯೆನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥವು ದೊರಕಿರುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ. ಇದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿತು. ಅನುಸರಿಸು, ಸಾಮ್ಯತೆ, ಹೋಲಿಕೆ, ಅನುಕೃತಿ, ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸು; ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಅನುಕರಿಸು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ದೊರೆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ವ್ಯಾಸನಿಂದ ಪಂಪ, ಪಂಪನಿಂದ ರನ್ನ, ರನ್ನನಿಂದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ – ಹೀಗೆ, ಇವು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನುಕರಣೆಯಾಯಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಅನುಕರಣೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ನಡೆ ನುಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯು ಅವರ ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಗುವು ತಂದೆ ತಾಯಿಯರಿಂದ ಕಲಿಯುವುದು ಹೆಚ್ಚು.

ಸ್ತ್ರೀವಾದದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಮಗುವು ತಾಯಿಯ ಮೊಲೆಹಾಲು ಕುಡಿಯುವಾಗ ತಾಯಿಯ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಎದೆ ಹಾಲು ಕುಡಿಯುವುದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ತಾಯಿಗಿಂತ ತಾನು ಬೇರೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮಗುವಿಗೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಹಜವಾದದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯು ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವಾಗ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ವಾಸ್ತವವಾದವು ವಿಶೇಷವಾದ ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ 1959 ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮಿಮಾಂಸೆ.)

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪರಿಚಯ

ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ (1898–1956) ಕನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಚಿತವಾದ ಹೆಸರು. ಈ ಜರ್ಮನ್ ಲೇಖಕನ ಹಲವಾರು ಕತೆಗಳು, ಕವಿತೆಗಳು, ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತ ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳೂ, ಒಂದೆರಡು ಪುಸ್ತಿಕೆಗಳೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳು ಕನ್ನಡ ಓದುಗರ ಅವಗಾಹನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸ್ತುತನಾಗಿರುವುದು, ಕನ್ನಡ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯನಾಗಿರುವುದು ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈತನ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಎಡಪಂಥೀಯ ಕಲಾ ಸಂವೇದನೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು. ಆಳ–ಅಗಲಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಪರ–ವಿರೋಧಗಳ ಘೋಷಣೆ– ಭಾಷಣಗಳ ನೆಲೆಯಿಂದ ಒಂದು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಜೀವನ ದರ್ಶನದತ್ತ ನಮ್ಮ ಬಹಳಷ್ಟು ಯುವ ಎಡಪಂಥೀಯ ಲೇಖಕರ ಗಮನ ಚಲಿಸಿದ್ದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬರಹಗಳ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಂದಲೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಎಡಪಂಥೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಂತಿಕೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವುದರ ಮೂಲಕವೇ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯವಿರುವವರಿಗೆ ಅವನು ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯಗಳ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾಗಿರುವಂಥವು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಬರವಣಿಗೆ ಗದ್ಯದಿಂದ ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ಪದ್ಯದಿಂದ ಗದ್ಯಕ್ಕೂ – ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಭೇದವೇ

ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬಷ್ಟು ಸರಾಗವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ– ಸದಾ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ನಟರಿಗೂ ಅನುವಾದಕರಿಗೂ ಒಂದು ಸವಾಲೇ ಸರಿ.

ಒಂದು ಪಯಣದ ಕಥೆಯ ಕುರಿತು ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವರ್ಗ ಸಮಾಜದ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಓದುಗನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಸ್ವತಃ ತಾನೇ ಆಳವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸುವ, ತನ್ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ–ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಪಾಲುದಾರನಾಗುವಂತೆ ಬೋಧಿಸುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯಷ್ಟೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವರ್ಗ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾನ್ಯಾಯಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ. ವರ್ಗ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವುಗಳ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಪಾರಿ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ, ಕೂಲಿ, ಪೋಲೀಸ್, ಹೋಟೆಲ್ ಮಾಲೀಕ, ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧಗಳ ಚಿತ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವರ್ಗ ಸಮಾಜದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬಯಲು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ವರ್ಗ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ವರ್ಗನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಬದುಕುತ್ತವೆಯೇ? ವರ್ಗ ಸಮಾಜವು ಒಂದು ಸ್ಥಿರ ಸಮಾಜವೇ? ನಿಶ್ಚಲ ವರ್ಗ ಸಮಾಜವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅಲ್ಲಿಯ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿಶ್ಚಲ, ಶಾಶ್ವತ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ಥಿತಿ ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆಯೇ? ಹಾಗಾದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬಯಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಈ ವರ್ಗ ಸಮಾಜದ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸತ್ವ, ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಚಿಮ್ಮಿಬರುತ್ತವೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಎದುರಾಗದೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಆತನಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲೇ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ವಿಶ್ವಾಸ ಇರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳಂತೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನು ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವನ ಪರಿಸರ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತರುವುದು ಎಲ್ಲ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ನಾಗರೀಕರ ಪರಮ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯ ಮೂಲ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಇರುವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಅದು ಇರುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಯಾಕೆ ಹಾಗಿದೆ ಎಂದು ಓದುಗ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮಗೆ ತಾವೇ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಅವನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ನೋಡುತ್ತಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವರ ವೈಭವಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಲ್ಲೀನನಾಗದಂತೆ ತಡೆಯಲು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅನೇಕ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಕಾಲ–ದೇಶಗಳನ್ನು ಓದುಗ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿಜ ಕಾಲ–ದೇಶಗಳಿಂದ ಕೊಂಚ ದೂರವಾಗಿರಿಸಿ, ಭಿನ್ನವಾಗಿರಿಸಿ ಅವನು

ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಮುಂದೆ ಮೂಡುತ್ತಿರುವ ಮಾನವೀಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವಂತೆ ಯೋಜಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಅವು ಯಾಕೆ ಹಾಗಿವೆ ಎಂದು ಯೋಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಚಲಿಸಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುಗ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಟಸ್ಥವಾಗಿರಿಸದೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅವರನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳ, 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಹೆಚ್ಚಳ.

ವರ್ಗ ಸಮಾಜದ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನೂ ಓರೆಕೋರೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿ–ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಓದುಗ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಇಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವರ್ಗ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಡಾವಳಿಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಸ್ವಭಾವ ವಿಶೇಷಗಳಿಗೆ ಅಂಥ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಯೋಚನೆ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪುಂಟಿಲಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಪುಂಟಿಲಾ ಎಲ್ಲ ಭೂ ಮಾಲೀಕರ ಹಾಗೆ ನಿರ್ದಯ, ನಿಷ್ಠುರ ಮತ್ತು ಕ್ರೂರಿ. ಆದರೆ ಅವನು ಕುಡಿದಿರುವಾಗ ಆ ಅಮಲಿನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಸಹಜ, ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳು ಸ್ನೇಹಪರತೆ, ಕರುಣೆ, ಔದಾರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅವನು ಜಮೀನ್ದಾರ ಪುಂಟಿಲಾ ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಅವನೊಬ್ಬ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಹಜ, ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ವರ್ಗ ಸಮಾಜದ ನಿಯಮ, ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ನುಂಗಿ ಹಾಕಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಸಮಾಜದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿದಲ್ಲದೆ, ಪುಂಟಿಲಾನಿಗಾಗಲಿ ಅವನ ಸುತ್ತಲಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗಾಗಲೀ ಮೋಕ್ಷವಿಲ್ಲ. ಸೆಜುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವರ್ಗ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಹಸಿವು, ದಾರಿದ್ರ್ಯ, ಶೋಷಣೆ, ಅಸಮಾನತೆಗಳು ತುಂಬಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳ್ಳೆಯತನ, ಸಜ್ಜನಿಕೆ, ಸತ್ಯವಂತಿಕೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಇದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಕೂಲಂಕುಶವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರನಾದ ಶೆನ್‌ತೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯವಳು. ಆದರೆ, ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆ ಶುಯಿತಾ ಎಂಬ ಕ್ರೂರ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಒಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬರುವುದು ಅವಳ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದುರಂತವನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ವರ್ಗ ಸಮಾಜವೊಂದರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಪುಂಟಿಲಾನಿಗೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿರುವಂತೆ, ಇಲ್ಲಿ ಶೆನ್‌ತೇಗೂ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಎರಡೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದನ್ನು ಮರೆಸಿಯೇ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಣಬೇಕು. ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ತದ್ವಿರುದ್ಧ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ವರ್ಗ ಸಮಾಜ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಳಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಸೀಳಿ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶನವಾಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ಚಿಂತಿಸುವುದು, ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು, ಒತ್ತಾಯಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳ ಅನೇಕ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಒಂದು ಪಯಣದ ಕಥೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕಿರು ನಾಟಕದ ಸೀಮಿತ ಅವಕಾಶದಲ್ಲೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವರ್ಗ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯದ ಕಲ್ಪನೆ – ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ವಿಕೃತವಾಗುವ, ಅಪಮೌಲ್ಯಗೊಳ್ಳುವ, ಅಮಾನವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ಪರಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಾಪಾರಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯನ್ನು, ಕೂಲಿಯನ್ನು ತುಂಬ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ವರ್ಗ ಸಮಾಜದ ನಿಯಮಗಳುಸಾರ ಇದೆಲ್ಲ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕಂಡುಬಿಡುವುದು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ದುರಂತ. ಆಟವೊಂದನ್ನು ಅದರ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಆಡುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಆಟದ ನಿಯಮಗಳನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸದೆ ಆಟಗಾರರ ವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ಆಶಯವಾಗಿದೆ ಹಾಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪಾರಿ, ಹೋಟೆಲ್ ಮಾಲೀಕ, ಪೋಲೀಸು, ಕೂಲಿ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ, ನ್ಯಾಯಧೀಶ ಇವರೆಲ್ಲ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಒಳ್ಳೆಯವರೋ ಕೆಟ್ಟವರೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಸಂದೇಹ, ಅತೃಪ್ತಿ ಅನುಮಾನ, ಶಿಕ್ಷೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರಿಯಿಂದ ಕೂಲಿಯಕೊಲೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಓದುಗ – ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತವೆ.

ತನ್ನನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಾಪಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಟ್ಟು, ಸೇಡವು ದ್ವೇಷಗಳಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಒಂದು ನಿಯಮವೇ. ಹಾಗೆಯೇ ವ್ಯಾಪಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಕೂಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನ ಆತಂಕಗಳಿದ್ದರೆ ಅದೂ ಒಂದು ನಿಯಮವೇ ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ತನಗೆ ನೀರಿನ ಪ್ಲಾಸ್ಕನ್ನು ನೀಡಲು ಬಂದ ಕೂಲಿಯನ್ನು ಈ ವ್ಯಾಪಾರಿ ನಂಬುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಆ ನೀರಿನ ಪ್ಲಾಸ್ಕ್ ಈ ವ್ಯಾಪಾರಿಗೆ, ತನ್ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ದೊಡ್ಡ ಕಲ್ಲಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದರೆ, ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅದು ತೀರ ಸಹಜವಲ್ಲವೇ? ಆಗ ಕೂಲಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಆಯುಧ ಇರಬೇಕಾಗಿದ್ದುದು ಒಂದು ನಿಯಮ. ಆದ್ದರಿಂದ ನೀರಿನ ಪ್ಲಾಸ್ಕನ್ನು ಕಲ್ಲೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ತನ್ನ ಆತ್ಮ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರಿಯು ಆ ಕೂಲಿಯನ್ನು ಗುಂಡು ಹೊಡೆದು ಕೊಂದದ್ದು ನಿಯಮಾನುಸಾರ ಸರಿಯೇ. ಎಲ್ಲವೂ ನಿಯಮಗಳ ಪ್ರಕಾರ ನಡೆಯುವಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅಪವಾದವೆನ್ನುವಂಥ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಕೂಲಿ ವರ್ತಿಸಿದ್ದರೆ ಅದು ಕೂಲಿಯ ತಪ್ಪೇ ವಿನಃ ವ್ಯಾಪಾರಿಯ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅಪವಾದವೆಂದು ವ್ಯಾಪಾರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಹಾಗಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಕೊಲೆಯ ಆಪಾದನೆಯಿಂದ ಖುಲಾಸೆಗೊಳ್ಳುವುದೂ, ಕೂಲಿಯ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಯಾವ ಪರಿಹಾರವೂ ದೊರಕದಿರುವುದು ಆ ವರ್ಗ ಸಮಾಜದ ನಿಯಮಾನುಸಾರ ಸರಿಯಾದ ತೀರ್ಮಾನವೇ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರೂ ನಿಯಮಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯಲ್ಲವೇ? ಅವರೂ ನಿಯಮಗಳ ಬಂಧಿಯಲ್ಲವೆ? ಹೀಗೆ ಪುಂಟಿಲಾ ಸೆಜೂವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳು ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಲಕ್ಷಣತೆಗೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿ ಕಡಿಮೆ ಇಲ್ಲದಂಥ ವಿಲಕ್ಷಣ ತರ್ಕವನ್ನು ಈ ಕಿರು ನಾಟಕದ

ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ದಟ್ಟ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಓದುಗ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೆಣಕುತ್ತವೆ.

ಕಥೆಯೊಂದ ಹೇಳ್ತೀವಿ, ಕೇಳಿರಿ ನೀವು
ಒಂದು ಪಯಣದ ಕಥೆ, ಅದೊಂದು ಪಯಣದಾ ಕಥೆ
ಒಬ್ಬ ಶೋಷಕ, ಇಬ್ಬರು ಶೋಷಿತರು
ಕೈಗೊಂಡ ಪಯಣದಾ ಒಂದು ಕಥೆ
ಸೂಕ್ಷ್ಮದಿ ಗಮನಿಸಿ ಇವರ ನಡವಳಿಕೆ
ವಿಚಿತ್ರವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಲಕಲಿ ನಿಮ್ಮ ಮನಸು
ಶೋಷಕರು – ಶೋಷಿತರು ಇದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ
ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳಲು ಇದು ತುಂಬ ಕಷ್ಟಕರ
ಇದೇ ಜಗತ್ತಿನ ನಿಯಮವಾದರೂ
ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಷ್ಟಕರವಲ್ಲವೇ?

ವ್ಯಾಪಾರಿ : (ಹ್ಯಾನ್ ನಿಲ್ದಾಣ ಮುಂದೆ) ಇದೇ ಹ್ಯಾನ್ ನಿಲ್ದಾಣ. ದೇವರೇ ನೀನು ಕರುಣಾಮಯಿ, ಬೇರೆಯವರಿಗಿಂತ ಒಂದು ದಿನ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ನಾನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ತಲುಪಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಸೇವಕರು ಸೋತು ಸುಣ್ಣವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಇನ್ನೇನಾಗುತ್ತೆ... ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಭಯಂಕರ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಮುರಿಯೋದರಲ್ಲಿ ಒಂಚೂರು ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಹೋರಾಟಗಾರರಲ್ಲ. ಅವರು ಕೆಸರಿನ ಹುಳಗಳು, ಹೆಸರಿಲ್ಲದ ಜನ. ನನ್ನ ವಿರುದ್ಧ ಮಾತಾಡೋ ಧೈರ್ಯ ಅವರಿಗಿಲ್ಲ... ಯಾಕೆಂದ್ರೆ ಇನ್ನೂ ಪೋಲೀಸರು ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದಾರೆ... ದೇವರೇ ನೀನು ಕರುಣಾಮಯಿ... ಪೋಲೀಸರು ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡ್ತಾ ಇದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಒಂದು ಪಯಣದ ಕಥೆಯ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ಪಯಣದ ಕಥೆಯ ಈ ಮಾತುಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಕೂಲಿ : ಭೂಮಿಯಿಂದ ಎಣ್ಣೆ ಹೊರಗೆ ತೆಗೆಯೋದಂದ್ರೇ ಮನುಷ್ಯಕುಲಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಸೇವೆ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಅಂತ ಈ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಹೇಳ್ತಾ ಇರ್ತಾನಲ್ಲ... ಭೂಮಿಯಿಂದ ಎಣ್ಣೆ ಹೊರಗೆ ತೆಗೆದರೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ರೈಲುರಸ್ತೆಗಳು ಬರ್ತಾವೆ, ಎಲ್ರೂ ಶ್ರೀಮಂತರಾಗ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ರೈಲು ರಸ್ತೆ ಬರತ್ತೆ ಅಂತಾ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಹೇಳ್ತಾನೆ. ಹಾಗೇನಾದ್ರೂ ಆದ್ರೆ, ನಾನು ಹೇಗೆ ಸಂಪಾದ್ನೆ ಮಾಡ್ಲಿ?

ಗೈಡ್ : ಚಿಂತೆ ಮಾಡ್ಬೇಡ... ಅಷ್ಟು ಬೇಗ ರೈಲು ರಸ್ತೆ ಬರಲ್ಲ... ಮೊದಲು ಅವರು ಎಣ್ಣೇನ ಎಲ್ಲಿದೆ ಅಂತ ಶೋಧ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಆನಂತ್ರ ಆ ಶೋಧಾನ್ನ ಗುಟ್ಟಾಗಿಡ್ತಾರೆ. ಹಾಗಂತ ನಾನು ಕೇಳೀದೀನಿ. ಎಣ್ಣೆ ಗಣೀನ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟೋನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ದುಡ್ಡು ಕೊಡ್ತಾರಂತೆ... ಅದಕ್ಕೇ ಈ

ವ್ಯಾಪಾರಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಎಣ್ಣೆತೆಗೆಯೋದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ, ಎಣ್ಣೆಗಣೀನ ಮುಚ್ಚಿಟ್ರೆ ಸಿಗ್ತದಲ್ಲಾ... ಆ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವ್ನು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಮಾಡ್ತಿರೋದು.

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಒಂದು ಪಯಣದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಗಮನಾರ್ಹ.

ದುರ್ಬಲರು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ
ಶಕ್ತಿವಂತರು ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ
ಭೂಮಿ ತನ್ನ ಎಣ್ಣೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದೇಕೆ
ಕೂಲಿ ನನ್ನಯ ಹೊರೆ ಹೊರುವುದೇಕೆ?
ಎಣ್ಣೆ ಪಡೆಯಲು ಹೋರಾಟ ಹೂಡಲೇಬೇಕು
ಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಟ
ಕೂಲಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಟ
ಈ ಹೋರಾಟದ ನೀತಿ ಇಷ್ಟೇ...
ದುರ್ಬಲರು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ
ಶಕ್ತಿವಂತರು ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಯಾಗ್ರೆಡೊ ಗೆಲಿಲಿಯೋಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸ್ಯಾಗ್ರೆಡೊ : ನೋಡು ಗೆಲಿಲಿಯೊ, ನೀನು ಹಿಡಿದಿರೋ ಮಾರ್ಗ ಬಹಳ ಅಪಾಯದ್ದು! ಸತ್ಯವನ್ನ ಯಾವೋನು ಕಾಣುತ್ತಾನೋ ಅವನು ದುರದೃಷ್ಟಶಾಲಿ. ಮನುಷ್ಯರು ವಿಚಾರವಂತರು ಅಂತ ತಿಳ್ಕೊಂಡಿರೋದು ಒಂದು ಭ್ರಮೆ. "ಸತ್ಯ ಕಂಡೆ, ಕಂಡೆ" ಅಂತೀಯಲ್ಲಾ – "ಅವನು ಕಂಡೂ ಕಂಡೂ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ" ಅಂತ ನಾವು ಯಾವಾಗ ಹೇಳೋದು? ಅವನು ವಿನಾಶದ ದಾರಿ ಹಿಡಿದಾಗಲೇ. ದೂರದ ಗ್ರಹ ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ವಿಷಯವೇ ಆಗಲಿ, ಇನ್ಯಾವ ವಿಷಯವೇ ಆಗಲಿ, ಸತ್ಯ ಕಂಡವನನ್ನ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿರೋವರು ಸುಮ್ಮನೆ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾರೆಯೆ? ಪೋಪ್ ಗುರುಗಳ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ "ನೀವು ಹೇಳ್ತಾ ಇರೋದು ತಪ್ಪು" ಅಂದರೆ, "ಹೌದಪ್ಪ, ನೀನು ಹೇಳೋದೇ ಸತ್ಯ" ಅಂತ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುಬಿಡ್ತಾರೋ? "ನೀವು ಹೇಳ್ತಾ ಇರೋದು ತಪ್ಪು" ಅಂತ ಹೇಳಿದ್ದು ಒಂದೇ ಅವರಿಗೆ ಕೇಳಿಸೋದು. ಅವರು ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿ ಪುಸ್ತಕ ತೆಗೆದು "1610ನೇ ಇಸವಿ ಜನವರಿ 10ನೆಯ ತಾರೀಖು; ಪರಲೋಕ ಅನ್ನೋದು ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲ" ಅಂತ ಬರಕೊಂಡು ತೆಪ್ಪಗಾಗಿ ಬಿಡ್ತಾರೋ? ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಈ ವಾತಾವರಣ ಬಿಟ್ಟು ನಿನ್ನ ದೂರದರ್ಶಕ ಕೈಲಿ ಹಿಡ್ಕೊಂಡು "ಸತ್ಯವನ್ನ ಕಂಡೆ, ಕಂಡೆ" ಅಂತ ಹೇಳ್ಕೊಳ್ತಾ ಆ ಪಾದ್ರಿಗಳು ಒಡ್ಡಿರೋ ಬಲೆಗೆ ಬೀಳೋದು ಎಲ್ಲಾದರೂ ಉಂಟೇನಯ್ಯ? ವಿಜ್ಞಾನದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ಸರಿಯೋ ತಪ್ಪೋ ಅಂತ ಹತ್ತು ಸಲ ಯೋಚನೆ ಮಾಡ್ತೀಯೆ. ಅದೇ ನಿನ್ನ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗೋ ಥರ ಯಾವುದಾದರೂ ಕಂಡರೆ, ಮಗುವಿನ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ನಂಬಿಬಿಡ್ತೀಯೆ! ನೀನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಂಬಲ್ಲ; ಫ್ಲಾರೆನ್ಸಿನ ಡ್ಯೂಕನ್ನ ನಂಬ್ತೀಯೆ! ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮುಂಚೆ ನೀನು ದೂರದರ್ಶಕದಲ್ಲಿ ಆ ಹೊಸ ಗ್ರಹಗಳನ್ನ

ನೋಡ್ತಾ ನಿಂತಿದ್ದಾಗ... ಧಗಧಗ ಉರೀತಾ ಇರೋ ಚಿತೆಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೀಯೇನೋ ಅನ್ನಿಸಿತು. "ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳಲ್ಲಿ ನನಗೆ ವಿಶ್ವಾಸ ಇದೆ" ಅಂತ ನೀನು ಹೇಳ್ತಾ ಇದ್ದಾಗ ಚಿತೇಲಿ ದೇಹ ಸುಡುತಾ ಇರೋ ವಾಸನೆ ಬಂತು. ವಿಜ್ಞಾನ ಅಂದರೆ ನನಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿ ಅನ್ನೋದೇನೋ ನಿಜ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ! ಆದರೆ ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ನನಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು. ದಯವಿಟ್ಟು ಫ್ಲಾರೆನ್ಸ್‌ಗೆ ಹೋಗಬೇಡ ಕಣಯ್ಯ !

ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಗೆಲಿಲಿಯೋ : ಸತ್ಯ ಹುಟ್ಟೋದು ಅಧಿಕಾರವಾಣಿಯಿಂದ ಅಲ್ಲ, ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದ ಸ್ವಾಮಿ! ನಮ್ಮ ಅಜ್ಞಾನ ಅನಂತವಾದದ್ದು. ಅದನ್ನ ಕಿಂಚಿತ್ತಾದರೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋಣ. ನಮ್ಮ ಮೌಢ್ಯ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗೋ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿರೋವಾಗ ಅತಿ ಜಾಣತನ ಯಾಕೇ ಅಂತೀನಿ. ವಿಶ್ವದ ಯಾವುದೋ ಮೂಲೇಲಿರೋ ಒಂದಿಷ್ಟು ಭಾಗವನ್ನಾದರೂ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸೋ ಅಂಥ ಒಂದು ಹೊಸ ಉಪಕರಣ ಅದೃಷ್ಟವಶಾತ್ ನನ್ನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಇದೇ ಮಹಾ ದೊಡ್ಡದು ಅಂತ ನಾನು ಹೇಳ್ತಾ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಿ ಅಂತೀನಿ!

ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಗಮನಾರ್ಹ. ವಿಜ್ಞಾನ ಗಳಿಸೋ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನವೂ ಸಂದೇಹದ ಮುಖಾಂತರವೇ ಬಂದದ್ದು. ವಿಜ್ಞಾನ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೂ ಜ್ಞಾನ ಒದಗಿಸುತಾ ಇರೋದರಿಂದ ಅದು ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಸಂದೇಹವಾದಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅದನ್ನ ಜನ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸ್ತಲೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಏಕೆ ಅನ್ನುತೀಯೋ? ಲೋಕದ ಬಹುಪಾಲು ಜನರನ್ನ... ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳು, ಶ್ರೀಮಂತರು, ಜಮೀನುದಾರರು, ಧರ್ಮಗುರುಗಳು, ಎಲ್ಲರೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಮಬ್ಬಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ: ಓಬೀರಾಯನ ಕಾಲದ ಭಾಷೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ತಮ್ಮ ದುರ್ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಜನರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಜನಸಮುದಾಯದ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳು ಅನ್ನೋವು ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದ ಬಂದಂಥವು, ಅವು ಎಷ್ಟು ಪುರಾತನವೋ ಅಷ್ಟೇ ಶಾಶ್ವತವೂ ಆದಂಥವು" ಅಂತ ವೇದಿಕೆಗಳ ಮೇಲಿನಿಂದ, ಧರ್ಮಪೀಠಗಳ ಮೇಲಿನಿಂದ ಸಾರುತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೊಸದಾಗಿ ನೀಡಿದ 'ಸಂದೇಹ' ಅನ್ನೋ ಈ ಸಾಧನವನ್ನ ಜನ ಬಹಳ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದಲೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಅವರು ನಮ್ಮ ಕೈಯಿಂದ ದೂರದರ್ಶಕಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಪೀಡಕರ ಕಡೆ ತಿರುಗಿಸಿದರು. ದುರಾಶೆಯಿಂದ ವಿಜ್ಞಾನದ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕೇ ಬಳಸಿಕೋತಾ ಬಂದಿರೋ ಆ ಸ್ವಾರ್ಥಸಾಧಕ ದುಷ್ಟರಿಗೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ನಿರ್ವಿಕಾರ ದೃಷ್ಟಿ ಅಂದರೇನು ಅನ್ನೋದು ಆಗ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂತು.

ಇದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 2

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್

ರಂಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂದ ಕೂಡಲೇ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ರಂಗ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ರಂಗವು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ರಂಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಗಳು ಇವತ್ತು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಆಂಗಿಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಸನ್ನೆಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಗೆ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೆಲವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ನಾವು ಇದನ್ನು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಮಗೆ ಬದ್ಧತೆಯೂ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲವನ್ನು ಅದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಮಾಜ-ವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು

ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೆಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಕಲಿಯುತ್ತೇವೆ. ರಂಗದ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಮೂಹವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂವಹನವು ನಮಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ರಂಗಭೂಮಿ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ನಾವು ರಂಗದ ಮೂಲಕವೂ ವಿರೋಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

"ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವವರೆಲ್ಲ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಈ ಕೆಳಕಂಡ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು * ಮೊದಲಿಗೆ ಮಂಡಿಸಿದ್ದು 1930ರ ತನ್ನ '...ಮಹಾಗನಿ' ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ (Willet: 7:37). ಮುಂದೆ ಆತ ಹಲವು ಬಾರಿ ಈ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ತಿದ್ದುಪಡಿಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಜತೆಗೆ, 'ಈ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಎರಡು ಖಾನೆಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಸಮಗ್ರವಾದದ್ದೇನಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಅವಧಾರಣೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಷ್ಟೇ.' ಎನ್ನುವ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಟ್ಟಿ ಇದು:

ಡ್ರಮ್ಯಾಟಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ

- ಕಥಾವಸ್ತು ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಒಂದು ನಾಟಕೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಸುತ್ತದೆ.
- ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಂದಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.
- ಅವರಿಗೆ ಚೋದಕಭಾವಗಳನ್ನು ಉಣಿಸುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಅನುಭವ ಸೃಷ್ಟಿ,
- ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ
- ತಲ್ಲೀನರಾಗುತ್ತಾರೆ.
- ಭಾವಗಳನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ.
- ನಿಗೂಢ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.
- ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ
- ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ.
- ಮನುಷ್ಯರು ಹೀಗೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.
- ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.
- ಅಂತಿಮರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು. ಒಂದು ದೃಶ್ಯವು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.
- ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಸರಳರೇಖೆಯ ಮುನ್ನಡೆ.
- ವಿಕಾಸವಾದದ ಪ್ರಮೇಯದಲ್ಲಿ ದೃಢನಂಬಿಕೆಯಿಡುತ್ತದೆ.

- ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸ್ಥಾವರಬಿಂದುವೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.
- ಚಿಂತನೆಯು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ.
- ಭಾವನೆ ಮುಖ್ಯ.

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ

- ಕಥನ ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ವೀಕ್ಷಕರಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ.
- ಅವರ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.
- ಅವರು ನಿರ್ಧಾರಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಪ್ರಸ್ತುತಿ,
- ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ.
- ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ.
- ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅನುಭವದಿಂದ ದೂರ ನಿಂತು ಅದನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಾರೆ
- ಮನುಷ್ಯರು ಯಾಕೆ ಹೀಗೆ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಬದಲಾಗಬಲ್ಲರು,
- ಬದಲಿಸಬಲ್ಲರು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಜಾಸ್ತಿ.
- ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ.
- ಸಂಕಲನ ಮುಖ್ಯ. ಆವರ್ತನ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆ. ಒಂದರಿಂದೊಂದಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ.
- ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಗಮನಿಸುತ್ತದೆ.
- ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು
- ರೂಪಿಸುವುದೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ.
- ತರ್ಕ ಮುಖ್ಯ.

ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ವಸ್ತು–ಪಾತ್ರ–ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೂ ಸಂವಹನೆ ಸ್ವೀಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಎಂಬ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಸ್ಟ್ ನಿರೂಪಿಸುವ ಭಿನ್ನತೆಗಳೇ ನಿಜವಾಗಿ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳು.

{ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ; ಬರ್ಟೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಆತನ ನಾಟಕ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪರಿಚಯ ; ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. ; ಅಭಿನವ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು ; ಪು.ಸಂ –35–36– 37}

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವನು ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಸುಂದರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಐನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಮೂಲತಃ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದನೋ ಅದಕ್ಕೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಆಯಾಮಗಳು ಇದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ಸತ್ವಗಳು ಇವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಮಗೆ ಯಾಕೆ ಆಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಸುಂದರ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಕಥನವು ಇದೆ. ಆ ಕಥನವು ನಮಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಾವು ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯರಾಗಿ ನಾವು ಹೇಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಇರಬಾರದು ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಇದು ಅರಿವಾದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಹೊಸದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಕೇವಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೆರಡೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರವು ಬೇರೆ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ರೂಪಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಸುಖಾಂತಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ದುರಂತವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ದುರಂತವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಯ ಮತ್ತು ಕರುಣೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೆಲಸವು ಬರೀ ಒಂದು ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಸರಳವಾದ ಸುಖ ಮತ್ತು ಸರಳವಾದ ಪರಿಣಾಮವು ಅದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸುಖವನ್ನು ಅದು ನೀಡುವುದು ಬೇರೆ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಇವತ್ತು ದುರಂತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದರ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಒಂದು ಉತ್ಪಾದಕವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಫಲಿತಾಂಶವೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಮಗೆ ದುಃಖವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಸರಳವಾದ ಸುಖವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಒಂದು ಕೋನದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಆದರೆ ಸುಖವು ಉತ್ಪಾದಿತವಾದದ್ದೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಸುಖವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸುಖವು ನಾಟಕದಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಮನುಷ್ಯರಿಂದ ಉತ್ಪಾದಿತವಾದದ್ದು

ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಾದನೆಯು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಕಲೆಯೆನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಜನರಿಂದ ರಚನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಮಿಥ್ಯೆ ಎರಡೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೆಲವನ್ನು ನಮಗೆ ಭ್ರಮಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ನಮಗೆ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಅನನ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವು ಇದೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಫಲನವು ಕಾಣುವಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ನಮಗೆ ದೃಶ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಅನ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದು ಕಾಣಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ನೇರ ನುಡಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರದೇ ಆದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಕೆಲವು ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಅದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರೀತಿಯ ಸತ್ವವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ನಮಗೆ ದಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಅದು ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೊಡುವ ಸುಖವನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ದೈಹಿಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸೆಟ್ಟಿಂಗ್‌ಗಳು ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಹೊಸದಾದ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

1932ರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರಷ್ಯನ್ ಸಾಹಿತಿ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂ ಗಾರ್ಕಿಯ 'ಮದರ್' ತಾ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ. ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ರಷ್ಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಕಾರ್ಮಿಕನೊಬ್ಬನ ತಾಯಿ ಅದು.

{ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ವಿಖ್ಯಾತ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ತೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ; ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ; ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು ; ಮು.ಸಂ –10}

ಅನೇಕರು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಮಾತಾಡುವಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯ ಅಷ್ಟು ಸರಳವಿಲ್ಲ. ರಾಜಕಾರಣವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪದವೆಂದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅನಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಲೌಕಿಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮುಖಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮನಗಾಣಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯತವೂ ಇದೆ. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅವನು ಇದನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ರಿಫ್ಲೆಕ್ಷನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ.

ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಅವುಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧದಲ್ಲಿ. ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಗಿರಾಕಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಮಾಜವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಅಡರ್ನೊ. ಅವರ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ರೂಪಿಸಿದ ಹೊಸ ರಚನೆಗಳು ಅವರ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅವರು ಹೇಳುವುದು ಹೀಗೆ : ಆಧುನಿಕ ಕೈಗಾರಿಕೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಕಲೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಆಗಾಗ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಬೆಕೆಟ್ ಕೂಡಾ ಮಹತ್ವದ ಲೇಖಕ. ಅವನು ನವ್ಯದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಲೇಖಕನಾದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಒಂದು ಗುಣವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಲೇ ಆವನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ. ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತವು ಯಾವ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಡರ್ನೊನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತವು ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಹುಡುಕಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಟರೆ ನಾವು ತಲುಪುವ ಗಮ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಗಿರಾಕಿಗಳನ್ನು ಉದ್ದಿಮೆಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುವುದೇ ಕಲೆಯೆಂಬ ಹಂತಕ್ಕೆ ಈಗ ತಲುಪಿದ್ದೇವೆ. ಮತ್ತೆ ಅನೇಕ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾಕೆ ಹೀಗೆ ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಕೋರಿಕೆಯು ಇದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಕೋರಿಕೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ನೋಡಿದರೆ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅಡರ್ನೊ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಆಧುನಿಕವಾದ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಈಗ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಸುಲಭವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅದು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಿಲುವು ಬೇರೆಯದೂ ಹೌದು. ಸಿನಿಮಾ ಗೀತೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಂಚಿಕೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಎಷ್ಟು ಓಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಹಾಡು ಇದೆ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾರು ದುಡ್ಡು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ತನ್ನ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಲು ಹೂಡುವ ತಂತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡದೂ ಹೌದು. ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಕೆಲವನ್ನು ಪೂರೈಸುವಾಗ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದು ಈಗ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಕಲೆಗಳಿವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಅದರ ಉಪಯೋಗವು

ಯಾರಿಗೆ ಎಂದೇ ಕೇಳುತ್ತವೆ. ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಅದರ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗೆ ಯಾವುದು ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಕಲೆಗಳ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿವೆ. ಕಲೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಅನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಬರಹಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದಂತೂ ನಿಜ. ಅದು ನೇರವಾಗಿಯೇ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದದ ಎದುರು ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಬೇಕಾದ ಕ್ರಮಗಳೂ ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ. ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಎಂದರೆ ಬರೀ ಬೈಯ್ಯುವುದು ಅಂತ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಬರೀ ನಿರಾಕರಣೆ ಮಾತ್ರವೇ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಹೊಸತನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಅದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಂತ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತು ಗಿರಾಕಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೌಶಲಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಭಾವಚಿತ್ರದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಫೋಟೋ ರಿಯಲಿಸಂ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರವೇ ದಾಖಲಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದು ತನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ದಕ್ಕುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಬಲ್ಲುದು. ಹೇಗೆ ಕೆಮಾರವು ತನ್ನ ಲೆನ್ಸಿಂದ ಆಚೆಗಿನದನ್ನು ಹೇಳಲಾರದೋ ಅದೇ ರೀತಿ. ಫೋಟೋ ಅನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ದಾಖಲೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪ. ಭಾವಚಿತ್ರವು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದರೆ ನಾವು ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ನಾವು ಹೇಗಿದ್ದೇವೆಯೋ ಹಾಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಭಾವ ಚಿತ್ರ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಪರಿಚಿತೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ನೋಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ದಕ್ಕಿದಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಘಟಕವನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಬರೀ ಒಂದು ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಆಗಿ ವಿವರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿಸರ್ಗವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನೂ

ಬದಲಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ. ಮರಳು, ಇಟ್ಟಿಗೆ, ರಸ್ತೆಗಳು, ನಗರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಗರವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಬೇರೆ ಥರ ಎಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. (ಟೆರಿ ಈಗಲ್ಟನ್ 2000 ದ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಆಫ್ ಕಲ್ಚರ್) ಒಮ್ಮೆ ಡೇವಿಡ್ ಹಾರ್ವೆ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ ನಗರವು ಹೇಗೆ ಅಸಹಜವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಪಾರದರ್ಶಕವೂ ಹೌದು. ಸಮಾಜವೆಂದರೆ ಅದರ ರಾಚನಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಹೌದು. ಅವುಗಳು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಅದರ ರಾಜಕಾರಣವು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುವುದು ಕೂಡಾ ಮನುಷ್ಯನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸರಿಯಾದ ವಿಧಾನವೂ ಅಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅವನು ಅದನ್ನು ಅವನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಇರುವವರನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು. ಅವನಿಗೆ ಸಭ್ಯರು ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಕೂಡಾ ವಿವರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಒಂದು ರೂಪವಾಗಿ ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದು. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳಿದ ಕ್ರಮ ಮಾತ್ರವೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳಿತು ಮತ್ತು ಅದುವೇ ನಮಗೆ ಹೊಸದಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ರೂಪನಿಷ್ಠೆಯ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೇಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳಿದ. ಆದರೆ ರೂಪದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಿಂತ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ

ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವಾಗ ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದ. ಅವನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅವನು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಹೇಗೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನೋಡುವವರ ಮೇಲೆ ಏನು ಪರಿಣಾಮವು ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ. ಅವನ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಬಾಲ್

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದುದು ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರದ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ, ಆ ವಿಪ್ಲವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳೆರಡೂ ಗೊಂದಲಮಯವಾಗಿದ್ದವು. ಅಂದಿನ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದಿಂದ ಬಹಳ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದರು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಂಡುಂಡ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿನ ಕೃತಿ 'ಬಾಲ್' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 21 ದೃಶ್ಯಗಳಿದ್ದು ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಜಾಳುಜಾಳಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕಥಾನಾಯಕ ಬಾಲ್ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿ. ಅವನು ಕುಡುಕ, ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದುರಾಚಾರ ನಡೆಸುವ ಒಬ್ಬ ಅಪರಾಧಿ. ಊರೂರು ಅಲೆಯುತ್ತಾ ಗೊತ್ತುಗುರಿಯಿಲ್ಲದ ಸ್ವರ ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತ, ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಡುತ್ತಾ ತಿರುಗುವ ಒಬ್ಬ ಅಲೆಮಾರಿ. ಪುರಾತನ ಫಿನಿಷಿಯನ್ ಜನಾಂಗದವರು ಪೂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕೃತಿದೇವತೆಯ ಹೆಸರಿನ ಈ ಕಥಾನಾಯಕ ಸ್ವರ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಜೀವನದ ಪ್ರತೀಕವಾಗುತ್ತಾನೆ.

{ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ವಿಖ್ಯಾತ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ತೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ; ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ; ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು ; ಪು. ಸಂ–27}

ಆದರೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಮತ್ತೊಂದು ನಿಲುವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕವಾದವು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಜನರ ಚಿತ್ರಣವೂ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಅದು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಲುಕಾಕ್ಸನಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಾಜಕಾರಣವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವರ್ಗದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎರಡೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಒಂದು

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಅದು ರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಕೂಡಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಸಮಾಜವು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಅದು ಗೈರು ಹಾಜರಿಯಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತನಿಧಿಕತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಯಾವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ತಳೆಯುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸೂಚಕ ಹಾಗೂ ಸೂಚಿತರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಅಸಹಜವೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳು ಇವೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಗಂಭೀರವಾದದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೂ ಅದರ ರೂಪವು ಚರ್ಚೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಎಂದರೆ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಕಾಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು : ವಾಸ್ತವವಾದವು ನಿಜವನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಪರವಾದ ಹೆಚ್ಚು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನ ಭಾವನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅನೇಕವನ್ನು ಅದು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉತ್ಪಾದನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಒಂದು ರೂಪವೆಂದು ಕಾಣಬಾರದು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವಿಸಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಿಲುವು. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಅವನು ಹೇಳುವುದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಕಲೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಬಹಳವಿದೆ. ಅದು ಭಾವುಕವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಅಂಶವೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸರಿಯಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಹೊರಟರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.. ಲೇಖಕನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ನಿರ್ವಚನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ರಚನೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅವನು ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ಸಲಕರಣೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಪಾರದರ್ಶಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅದು ನಿಜವನ್ನು ನೋಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಲುವು ಭಿನ್ನವಾದದ್ದೂ ಹೌದು. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಪರಿಚಿತೀಕರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹೊಸತನವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅವರು ಒಂದು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತಕರು ಮಂಡಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತಕರು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಾಯತ್ತ ವಿಚಾರಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂತೆಯೂ ಇದೆ. ಅವರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿದೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಹೋಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಆಧುನಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಹಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಲಾವಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ತಜ್ಞರು ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕೆಲವು ನೀತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅವನ ನಾಟಕವು ಹೇಗೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ.

ಡ್ರಮ್ಸ್ ಇನ್ ದಿ ನೈಟ್

ಯುದ್ಧದಿಂದ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ಸೈನಿಕನ ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಷಾದಭರಿತ ಕಥೆ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಷ ಎಂಬುವನ ಹಳೆಯ ನಾಟಕ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸಮಕಾಲೀನ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್ ದಂಗೆಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

{ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ವಿಖ್ಯಾತ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ತೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ ; ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ; ಎಚ್.ಕೆ.ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ; ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು ; ಪು.ಸಂ–29}

ಅಧ್ಯಾಯ 3

ನಾಟಕ ಕೇವಲ ರಂಗ ಕಲೆಯಲ್ಲ –
ಅದು **ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವೂ** ಹೌದು

ಆಧುನಿಕ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಾದ ಭಾಷಿಕ ನಿಲುವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಓದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದೂ ನಿಜ. ಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸರಕು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಅದು ರೂಪಿಸುವ ಸಂಬಂಧವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳದ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅವುಗಳದೇ ಆದ ನೀತಿ ನಿಯಮವಳಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಮಾಧ್ಯಮವೆನ್ನುವುದು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು

ಮುಂದಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂವಹನವಿದೆ. ಬಂಡವಾಳ, ಮಾರುಕಟ್ಟೆ, ಜಾಹಿರಾತು, ಮಾಹಿತಿ, ಜ್ಞಾನ, ಆಯ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಬರೀ ಸಮೂಹವೇ ಮಾನದಂಡವಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇದೆ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದರೆ ಅದು ಜನರೊಂದಿಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಸಂದೇಶ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆಯೆಂದರೆ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಹೌದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಯಾರು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಸರಿಯಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಬಿಂಬಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಬೇರೆ ಮತ್ತು ಈ ಸಂಬಂಧ ಸಂಕೀರ್ಣವು ಹೌದು. ಮಾಹಿತಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರೇ ಮಾಹಿತಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮಾಹಿತಿಯೇ ಜ್ಞಾನವೆಂಬ ರಾಚನಿಕ ಮಾದರಿಯೂ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳು ಭಿನ್ನ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವೂ ಮಹತ್ವದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವು ದೊಡ್ಡದು. ಈಗ ಮಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಎರಡು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವೆನ್ನುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಈಗ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ವಿಜೃಂಭಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಹಜ ಸಮೂಹಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೂ ಸಹಜವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವೆಂದು, ಅದು ದಿನನಿತ್ಯದೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಹಜತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಈ ಸಹಜತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ತಾತ್ವಿಕ ಪಲ್ಲಟವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಯಾವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಕಲಾವಿದನು ಹೇಳುವಾಗ ನಿರ್ಲಿಪ್ತನಾಗಿ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಹಜವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಹಜವೆನ್ನುವುದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅದು ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನವುದೇ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಅಂಶ. ಅದು ಆಗುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವುದು ಅಂದರೆ ಬೇರೆ

ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹಜತೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಅಂದರೆ ಒಂದೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಸಹಜತೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಲ್ಯಾಂಡ್ ಸ್ಕೇಪ್ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕಪದವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಈ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೀಮಿತ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ಕೌಶಲವು ಕೇವಲ ಸಹಜತೆ, ಸ್ವಭಾವ, ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆ, ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಅನ್ವಯಿಕತೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತ. ಆದರೆ ಬರಹಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಸಹಜವಾದ ಕ್ರಮವು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಅದರ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ಭಾಷಿಕ ಸಂವಹನ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಹಜವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಭಾಷೆಯು ಹಿಡಿದಿಡುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಹಜವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಿಂದ ಕೃತಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಈಗಂತೂ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಿಂದ ನಿಸರ್ಗದ ಸ್ವರವನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅನೇಕ ಪರಿಕರಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಬರಹಗಳು ಸಹಜವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಅವುಗಳ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

– 2 –

ಈಗಿನ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಆನ್ವಯಿಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯೆಂದು ಪರಿಗ್ರಹಿಸದೆ ಭಾಷೆಯ ಕೃತಕ ಬಳಕೆಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗರು ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಭಿನ್ನ ಗುಂಪುಗಳಿವೆ. ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮಾಹಿತಿ ಯುಗವೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೇಲೆಯೂ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ ಯುಗವೂ ನಮ್ಮ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ತಳಹದಿಯೆಂದು ಕರೆದರೆ ಅದು ನೀಡುವ ಮಾಹಿತಿಯೂ ಬಾಹ್ಯರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು. ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವೂ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಹೊಸತನವು ಬಂದಿರುವುದು ನಿಜವೇ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಈಗ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಹೆಣಗಾಡುತ್ತಿವೆ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಭಾವಳಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯೂ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಿಂದ

ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ನವಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅಕ್ಷರಮಾಲೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಜೋಡಿಸುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನ 'ಕೆ' ಯೂ ಕನ್ನಡದ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಕ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ರೇಡಿಯೋದ ಮಾತು ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನದ ಮಾತುಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳು ರೂಪಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮಾವಳಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಗ್ರಾಹಕರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಏರಿಳಿತಗಳು ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಧ್ವನಿಯು ಭಿನ್ನವಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ರೂಪಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗರು ಎಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕೇಳಬಹುದು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಬಂದಾಗ ಒಂದು ಹೊಸ ಅನುಕ್ರಮತೆಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇಳುಗರು ಹೇಳುವವರನ್ನು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅವರು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೇಳುವಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಭವವೂ ಹೌದು. ಕೇಳುವವರು ಬರೆಯುವ ಅನುಭವ ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ವಿದ್ಯಾವಂತರೂ ಆಗಿರಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ನಾಗರಿಕರು ಮತ್ತು ಅನಾಗರಿಕರು ಎನ್ನುವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಯಾವ ಜಾತಿ ಎನ್ನುವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಮೀಡಿಯ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ. ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವವರು ಮತ್ತು ಅವರ ಸ್ವರ ಹಾಗೂ ಅವರ ಮಾತಿನ ಧಾಟಿ ಮತ್ತು ಅವರು ಯಾವ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ರೇಡಿಯೋ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದವರು ಟಿ ವಿ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಶುರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಬದಲಾವಣೆ. ಇದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ರೇಖೆಗಳು ಕೂಡ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಾರೇಖೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂವಹನದ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲೂ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವಂತೂ ಮಹತ್ವದೇ ಆಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ದೈಹಿಕ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಮಾತುಗಳು ಅವುಗಳ ಚಹರೆಗಳು ಈಗ ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯೇ ಒಂದು ವಾಹಕ. ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ. ಅದು ಕೆಲವು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ತಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಈಗಿನ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿ ಶಕ್ತಿಗಳು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪರಿವರ್ತನೆ ಎಂದರೆ ಮಾತನ್ನು ಈಗ ನಾವು ಈಗ ಶೇಖರಣೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಅದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಗತಿಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಬಾಹ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಅದು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ

ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಇದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದು ನೋಡುವಾಗ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಷಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಂದೆ ತರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಮೀಡಿಯಾಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆಯೋ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಮೀಡಿಯ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದಾಗಿ ಜನರು ಅವರ ಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ದುಃಖಗಳನ್ನು ಮರೆಯುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಧನವಾಗಿಯೂ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೇಡಿಯೋ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಆದರೆ ದೂರದರ್ಶನ ಪರಿಣಾಮವು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಇವುಗಳು ತಮ್ಮ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ಮತ್ತೆ ಅದರ ಸಂಪಾದಕನು ತುಂಡು ಮಾಡಬಹುದು. ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಉದ್ದೇಶಿತ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಳಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆಗಳು ಇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿಯಂತ್ರಣವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಮಾತು ಒಂದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಅದರನ್ನು ನಾವು ದಿನಾ ಬಳಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಗೆಶ್ಚರ್ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶಗಳೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶವೂ ಬೇರೆ. ಯಾವುದೇ ಮೀಡಿಯಾಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಮೀಡಿಯಾಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಕೆಲಸಗಾರರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ರೇಡಿಯೋಗಳು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಸಿನಿಮಾಗಳು ಮತ್ತು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಈಗ ಜನರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂವಹನವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇರುವುದು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸಂವಹನ ಮಾಡಲು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತ್ರಿಪೆನ್ನಿ ಅಪೇರಾದಲ್ಲಿ ಅವನು ಛಾಯಾಚಿತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಯಿತು. ಅವನ ತ್ರಿಪೆನ್ನಾ ಅಪೇರಾ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ.

ತ್ರಿಪೆನ್ನಿ ಅಪೆರ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮ್ಯಾಕ್ಹೀತ್ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ವಿಡಂಬನೆ ಯಾವ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಸಮಾಜವೇ ಹೊಲಸಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವಿಡಂಬನೆಯು ಬಹು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ.

{ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ವಿಖ್ಯಾತ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ತೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ; ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ; ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು ; ಪು.ಸಂ-39}

'ತ್ರಿ ಪೆನ್ನಿ ಅಪರ'ದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಹಲವು ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಾಕ್ಯಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಮತಧರ್ಮಗಳ ಖಂಡನೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ನಮಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಮಾನವಧರ್ಮ ಎಂಥ ರೀತಿಯದು ಎನ್ನುವುದು ಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪೀಚಮ್ನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಅವನು ವೇಷಧಾರಿ ಭಿಕ್ಷುಕರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಾಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ಭಿಕ್ಷಾತಂತ್ರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ದೃಶ್ಯವಂತೂ ಅನ್ಯಾದೃಶವಾಗಿದೆ. ಬಡತನವನ್ನು ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಲಾಭ ದೊರೆತೀತು ಎಂದು ಅವರಿಗೆ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ನಮಗೆ ಪೀಚಮ್ನಂಥ ಪರಿಣತರ ನೆರವಿಲ್ಲದ ಇತರ ಮಂದಿ ನಿಜವಾದ ಭಿಕ್ಷುಕರ ಪಾಡೇನು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಇರೀಕರಣ" (Estrangement) ತತ್ವಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ.

{ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ವಿಖ್ಯಾತ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ತೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ ; ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ; ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು; ಪು.ಸಂ-41}

ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮವು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲಿಂದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಬಾಹ್ಯವನ್ನು ಅದು ಬದಲಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಬಾಹ್ಯದ ಚಹರೆಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸಿದೆ.. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ. ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆ ಮಾಡಿದ. ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಂಡು ತುಂಡಾದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತಂದ. ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೊಸತಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕವು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮಧ್ಯ ಹಾಡು ಹೇಳಲು ಶುರು ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ಅವನ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಒಂದು ತಮಾಷೆಯ ಮಾತು ಇದೆ: ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಟೀಕೆ ಮಾಡಿದನೋ ಅವರೇ ಅವನ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಖುಶಿ ಪಟ್ಟರು. ಅವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಹೊತ್ತು ನಾಟಕವು ತಮ್ಮನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಪ್ರೇಮವನ್ನೂ ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿದ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವವನ ರೂಪವು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹೇಳುವುದು, ಕೇಳುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮೀಡಿಯಾಗಳು ಅನೇಕವನ್ನು ಬದಲಿಸಿವೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಈಗ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೀಡಿಯಾಗಳು ಬಂದಿವೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಮೀಡಿಯಾಗಳನ್ನು ಪ್ರಭುತ್ವವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದೆ. ಮೀಡಿಯಾಗಳು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಿಯಂತ್ರಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ.

ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಮೀಡಿಯಾವನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಿಂದ..ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ್ದು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪ. ಯಾರು ಮೀಡಿಯಾವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಅವುಗಳು ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿವೆ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಬೇಕು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಈ ಶಕ್ತಿಗಳೇ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಕೆಲವು ಸಲ ಗುಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಇವತ್ತು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ವೇಗವನ್ನು ನಾವು ಸುಲಭವಾಗಿ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕಲು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಪಾತ್ರವು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕ ಮೀಡಿಯಾ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ದೊಡ್ಡದು. ಮತ್ತೆ ಬರಹ ಮತ್ತು ಮಾತನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಬರೀ ನಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಬರಹಕ್ಕೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಉತ್ಪಾದನೆಯಿಂದ ದೂರ ಉಳಿಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ನಾವು ಏಲಿನೇಟ್ ಆಗುತ್ತೇವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೇಗೆ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಗಳಿಗೂ ನಮ್ಮ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಅನುಭವ ಬೇರೆ, ವಿಷಯದ ಅನುಭವ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನವು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಪರಕೀಯತೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಕೀಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪರಕೀಯತೆ ಅನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿದವನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಮಾದರಿಯ ಪರಕೀಯತೆ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನನ್ನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ

ನೋಡುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಪರಕೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ಬೇರೆ ಮತ್ತು ಅವನು ಬೇರೆ ಎಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದುವೇ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಮೂಲ ಮತ್ತು ಇದರಿಂದಲೇ ತಿಳಿವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ತನ್ನನ್ನು ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಆಗ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ತನ್ಮಯತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅದನ್ನು ಕ್ಯೂಬಿಸಂಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ಘನಾಕೃತಿ ಕಲೆ ಜ್ಯಾಮಿತಿಯ ಆಕೃತಿಗಳ ಜೋಡಣೆಯಂತೆ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರಣ ಶೈಲಿ. 20ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಿಸಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು 'ಕ್ಯೂಬಿಸಂ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಮಾಡಿಸಿತು. ಕ್ಯೂಬಿಸಂ ಎನ್ನುವುದು 19ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ 'ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ', 'ಇಂಪ್ರೆಜನಿಜಂ' 'ಸಂಕೇತವಾದ' ಇವುಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ಕ್ಯೂಬಿಸಂನಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯು ಕೇವಲ ಭಾವನೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇರುವುದಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಹೊಸ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು. ಕ್ಯೂಬಿಸಂನಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾದರಿಯು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಿಕಾಸೋ 1906 ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಡುಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಕೆಂಪುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಮಾರ್ಗ ಹುಡುಕಿದ. ಹಾಗೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಬಣ್ಣಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನೆರಳಿನ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Goddes & grossef 1999 Dict. Of Art

"ಕೆಲಸದ ವರ್ಗೀಕರಣದಿಂದ ಪರಕೀಯತೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಯಾಕೆಂದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾನು ಮತ್ತು ಅವನದು ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಗಟ್ಟುಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲಸದ ವರ್ಗೀಕರಣದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಕೆಲಸ, ನನ್ನದಲ್ಲದ ಕೆಲಸವೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಾನಸಿಕ ದೈಹಿಕ ದೂರವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದಾಗ ಪರಕೀಯತೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಸ್ಥಳರಾಹಿತ್ಯ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗಲೂ ನಾವು ಈ ಪರಕೀಯತೆ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನಸಿಕವಾದ ಪರಕೀಯತೆ ಒಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೂ ನಮಗೂ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರು ಅವರ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದಲೇ ರಾಜರನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಲೂ ರಾಜಮನೆತನದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಗೌರವವು ಇದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಾವು

ಸಾಹತು ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ." (ಪಡು– ಮೂಡು) ಆದ್ದರಿಂದ ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಪರಿಕರವು ಸಿಕ್ಕಿತು.

ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೇಡು ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯತನ ಎರಡನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೀದಾ ಅತ್ಯಂತ ಒಳ್ಳೆಯದು, ಅತ್ಯಂತ ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಏನಾಗುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ದೇವರೇ ಕಾರಣಾಗುತ್ತಾನೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಏನಾಗುತ್ತೇವೆ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಯಾರೋ ಮಾಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ದೇವರು ರೂಪಿಸಲಾರ. ಅದರ ಬದಲು ನಮ್ಮ ಪರಿಸರವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೆಲವು ಅಗತ್ಯಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಆಗು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯರು ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಹೀಗೆ ರಚನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಬಳಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಯಂತ್ರಗಳೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಬದಲಿಸಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಇವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಕೊಡುಗೆಯೂ ಬಹಳ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಸತ್ಯಗಳ ರೂಪವೂ ಇವತ್ತು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇದರ ಕುರಿತು ಎರಡು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಬಾಹ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಥರ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಿಂಬ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವೇ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದು ನಾವು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾವು ಎಲ್ಲಿದ್ದೇವೆ ಮತ್ತು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಒಂದು ವಾಸ್ತವವು ಇರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅನೇಕರು ಬೇರೆ

ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ನಿರಾಕರಣೆಯು ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಏನು ಎನ್ನುವಾಗ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಅಹಮಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಯಾವುದನ್ನು ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ಅಹಮಿಕೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅತ್ಯಂತ ವಿಡಂಬನೆಯಿಂದ ನೋಡಿದ್ದ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಹಣ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅಂತರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಇವತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅಂತರವು ವಾಸ್ತವ ಕೂಡಾ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಇವತ್ತು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂತರವನ್ನು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದನ್ನು ಅಂದರೆ ಅಂತರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿಗಳು ಇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಸತ್ಯ.. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವು ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದೇ ಆದರೂ ಅದರ ಕುರಿತು ನಾವು ವಿವರಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಕಾಲವನ್ನು ಒಂದು ವರ್ತನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯ ಮಾದರಿಯಾಗಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಕಾಲವನ್ನು ಛೇದಗೊಳಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅದು ನಮಗೆ ಇರುವ ಅವಕಾಶ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂದರೆ ಲೇಖಕನು ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು ಎಂದು ನೋಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದನ್ನು ಕೆಟ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಜಾಹೀರಾತಿನ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ನಿಲುವು ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ನೇರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಹೇಳಿದ್ದ. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಾಗಲೀ, ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಗಲಿ ಬರೀ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕೌಶಲಗಳು ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗುವುದು ಅಥವಾ ಅದು ರೂಢಿಗತವಾಗುವುದು ನಮ್ಮದಾದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಭ್ಯಾಸಗಳ ಮೂಲಕ ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅಭ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೆಯ ಬಲ್ಲೆವು ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ

ರೂಪಗಳು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವೂ ಆಗಬಲ್ಲುದು. ನಾವು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಲ್ಲೆವು.

ಅನುಭವಗಳು ಎರಡು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ್ದು. ಮತ್ತೊಂದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ್ದು. ವಿಷಯನಿಷ್ಠ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಇರುವ ಅನನ್ಯತೆಯು ಕೃತಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ಅನನ್ಯತೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು ಎಂದೂ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ಕೇಡು ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಕೇಡಲ್ಲ ಎಂದು ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಆಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಅವನ ನಿಲುವು. ನಾಟಕವು ಕೇವಲ ಕೆಲವರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕವು ಮನೋರಂಜನೆಗಲ್ಲ ಮತ್ತು ನಾಟಕವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅನೇಕವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬದ್ಧತೆಯು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬದ್ಧತೆ, ಸ್ವ ನಿಯಂತ್ರಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕವು ಕೇವಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಮಸ್ಯೆ.

. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಂಪರೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ಬಂಗಾರದ ಸಂಕೋಲೆಗಳು. ಈ ಸಂಕೋಲೆಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಚರಿತ್ರೆಯು ತನಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಭಾಗವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಹಳೆಯ ಜ್ಞಾನಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅವನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯು ಆಗದೆ ಹೋದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಯಾರದೋ ಒಬ್ಬರ ಸೊತ್ತು ಆಗುವ ಅಪಾಯವಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ

ವಾದ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಗುರಿಯು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದು ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಇದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಗುರಿಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ನಾವು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವು ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬರೆಯುವಾಗ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳೂ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದವು. ನಟರು, ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ, ಮುಖಾಲಂಕಾರ, ಎಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದರೆ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಮುಖ್ಯ. ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಪದ್ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಗೀತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಕವಿತೆಯ ರೂಪವಲ್ಲದ್ದು ಮುಕ್ತರಗಳ (blankverse)ನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡು ಪಾಲುಗಳುಳ್ಳ ಕವಿತೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡ್ರಿನ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಸವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ನಿಕಟ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ (Closet Drama). ಈ ರೀತಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದುದು ಗೌಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ Drama ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಗ್ರೀಕ್‌ನ Deed ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ನಟನೊಬ್ಬ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವು ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಜನರು ಮತ್ತೊಂದು ಗುಂಪಿನ ಜನರ ಎದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸೋಫೊಕ್ಲಿಸ್ ಮಹಾಕವಿಯು ಬರೆದ ಅಂತಿಗೊನ ಮತ್ತು ಈಡಿಪಸ್ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದ ಉತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕವು ಮೊದಲನೆಯ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವು.

ನಾಟಕವು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಅನಂತರ ಬಹಳ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮತಧರ್ಮವು ನಾಟಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕ ರೂಪವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡಿತು. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಬರೆದ ಮೇಲಂತೂ ನಾಟಕವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಂಡಿತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ನಾಟಕವು ನೃತ್ ಎಂಬ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಎಂದರೆ ನರ್ತಿಸು ಎಂಬರ್ಥವಿದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದನ್ನು ಕುಣಿದು, ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ (ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Tony Myers, 2005, Glossy).

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕಗಳು. ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು: ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ನೀವು ಆನಂದವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪಡೆಯುತ್ತೀರಿ ಎಂದಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವು ಇಲ್ಲ. ಅವನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿತ್ತು. ಒಂದು ದುರಂತ. ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಸ್ಯ. ಎರಡರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಮನೋರಂಜನೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿತ್ತು. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜನರನ್ನು ಮರಳು ಮಾಡಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲು ಒಡೆಯಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದುವೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಹೊಸಬಗೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ. ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಛಿದ್ರ ಮಾಡಿದ. ಆದರೂ ಅವನ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದನ್ನು ಜನರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅನಂತರ ಅವನು ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ, ಅಂದರೆ ಅವನ ಮಾದರಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಒಡೆಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜನರನ್ನು ಸೆಳೆಯಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯರು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಅವರ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಅವರೇ ತಮ್ಮ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಳ್ಳುಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದರು. ಅವರು ಶ್ರೀಮಂತರು ಅಲ್ಲ. ಅವರು ರಾಜರೂ ಅಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ. ಕತೆಯನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹೆಣೆದ. ಅವನ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಎನ್ನುವ ವಿಶೇಷಣದಿಂದ ಬಂದವುಗಳಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಬೇರೆ ಥರದ್ದು. ಅವನ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕೃತಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಯಾವ ನಿಲುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನೋ ಅದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮೀರುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲತಃ ಅವನು ವಾಸ್ತವವಾದ, ಸಹಜವಾದ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಗಳನ್ನು ಮೀರುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಒಂದು ವಾಸ್ತವತೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಆಚೆಗೆ ಅದು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಗುಣ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ– ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಏನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ರಾಜಕಾರಣವಿದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಇದೆಲ್ಲಾ ಇರುವಾಗ ನಾವು ಮಹಾನ್ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಅಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ನಟರ ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ. ಕಲಾವಿದರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕವನ್ನು

ಮಾಡುವುದು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ. ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳು ರೈತರಿಗೆ ಇದೆ. ಹೊರತು ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅವರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಆಗ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವೂ ಆಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಶೋಷಿತ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರ ವಿರುದ್ಧ ನಾವು ಹೋರಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮಾತ್ರವೇ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ಹೊರಗೆ ಬರುವಾಗ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ, ಖ್ಯಾತ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ವಾದಗಳನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇರಲಿ. ಆದರೆ ಅವನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ವಾದ. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಅವನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದು ಬರೀ ಯುರೋಪಿನ ದೇಶಗಳು ಮಾತ್ರ. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು ವಾಸ್ತವ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅನಂತರವೂ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವಂತೆ ಅವನು ದಾದಾಯಿಸಂನಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದ. ದಾದಾಯಿಸಂ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅದು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕತೆ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ನಿರೂಪಣೆ ದಾದಾಯಿಸಂನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವನು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯು ವ್ಯಾಪಾರವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.

ಅಧ್ಯಾಯ 4

ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು

ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮೊದಲು ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಮೂರು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ಒಂದನೆಯದಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಮಹಾನ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಲ್ಲಟದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೂಡಾ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವುಗಳಿಗೆ ರೂಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಸಾಮ್ಯತೆಯು ಇದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು. ಒಂದು ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗಳು.,

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳಿದ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನ ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ದಾರಿ ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ

ವಾಸ್ತವವಾದ

ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕವೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವವೆಂದರೆ

ಅದುವೇ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳೂ ಇವೆ. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಬರಹಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಹೆಸರು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಅದು ಬರೀ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಭಾಷೆಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವೂ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವು ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವೂ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯವೂ ಒಂದು ಘಟಕವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಒಂದು ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೊರಗಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ತಲೆಯ ಮೂಲಕವೇ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ವಾಸ್ತವತೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಒಂದು ನಿಲುವಿನ ಮೂಲಕವೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಇರುವ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಯಾವ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅವನಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಈಗಾಗಲೇ ಇರುವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಲೇಖಕನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಬರೆಯುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಹೌದು. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಗುರಿಯು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಗುರಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವು ಹೇಳುವುದು ಬಾಹ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳ ತಕರಾರು. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಭಿರುಚಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಲೇಖಕನು ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಹೊರಗಿನ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸ್ವರೂಪವು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಛೇದಗೊಳಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಬರಹಗಳು ಅದನ್ನು ಕಾಣುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ತುಂಬಾ ವಿಶಾಲವಾದ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ

ಒಂದು ತುಂಡಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವವರು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಅಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದಿಗಳು ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಆಗಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅಂದರೆ ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಆಗಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದೇ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಬಹಳ ಮಿತಿಯುಳ್ಳದ್ದು ಆಗಿದ್ದರೆ ಅದರ ಮಿತಿಯು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಕೂಡಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಯಾರೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಖಾಲಿಯಾದ ಅವಕಾಶವೂ ಅಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕಾಳಜಿಗಳು ಯಾವ ಬಗೆಯವು ಅನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸತ್ಯಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಮಾನದಂಡವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು, ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಅದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಸಮಾಜವು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅದರ ವಾಸ್ತವವು ಕೂಡಾ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಜನರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವತೆಗೂ ಬಂಡವಾಳವಾದದ ವಾಸ್ತವತೆಗೂ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅವನು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜವು ತನಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಒತ್ತಡಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವೇ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಣ್ಣು

ಮತ್ತು ಕಿವಿ, ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದು ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದನ್ನೇ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪೀಕರಣವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಅದನ್ನು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಸಮಾಜವು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಒಂದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಬಡವರು ಇರುವುದೂ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವವರು ಹೇಳುವ ವಾಸ್ತವವು ವಿಕಾರವೂ ಹೌದು. ಅದು ಕೆಲವು ಮಿಥ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಮಿಥ್ಯೆಯು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೋಗು ಜೀವನವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಹೇಳುವ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಉಳಿದವರು ಒಪ್ಪುವುದೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತಕರಾರುಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡವರು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಅವರಿಗೆ ಚರ್ಚಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದವು ನಿಜವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆ ನಿಜದ ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ತರ್ಕಗಳು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೇಳುವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಅದು ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇವೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಸತ್ಯಗಳು 'ಆಗಿವೆ.' ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾಸ್ತವವು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಏಂಗಲ್ಸರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳು ಹೇಳುವ ಸತ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವ ಆಗಬೇಕಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾಸ್ತವ ಎಂದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ತನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ್ದು ನಿಜ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಮಾಜವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಕೌರ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕಾಂತವಾದಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಹೆಚ್ಚು ಉದಾರವೂ ಆಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಅಂಶವೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳೂ ಬಂದವು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಮೂಲತಃ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹದಗೆಡಿಸಿತು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತವಾಗಿದೆ. ಅದು ಹಳ್ಳಿಯ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳೂ ತರುವ ಹೇರಳ ಅಂಶಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಬಂಡವಾಳವಾದದಲ್ಲಿ ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಧನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವೂ

ಆಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಅಂಶಗಳು ಎರಡೂ ಇವೆ. ಅದು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಬೇಗ ಪ್ರಕಟ ಮಾಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದೂ ಕೂಡಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಶಯಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅದಕ್ಕೂ ಆಲೋಚನೆಗೂ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು : ಅದು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿತು. ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳಿದ ಕ್ರಮಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ತಪ್ಪಾದ ಮನುಷ್ಯರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಳೆಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಬದಲಾದವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಗುಲಾಮರು ಇದ್ದರು. ಬಾರ್ಬೆರಿಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಇತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದವೇ ಅನೇಕ ಹೊಸ ರೂಪಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವೂ ಆಯಿತು. ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದವು. ಮೋರ್ಗನ್ ಇದರ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತವಾದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮತ್ತು ಅವನ ಇತಿಹಾಸವು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರೂಪಗಳನ್ನು ಗುಟ್ಟಾರಿ ಮತ್ತು ಡೆಲ್ಯಾಸೆ ಅವರು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಈಡಿಪಸ್ ಮನೋಭಾವದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಬದಲಾಗಿದ್ದರೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾದ ಮನೋಭಾವವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಈಡಿಪಸ್ ಪುರಾಣವೇ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟೂ ಆಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ ಮತ್ತು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಇಬ್ಬರೂ ದೇಹವನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲವು ಬಾಹ್ಯದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ತರ್ಕವಿದೆ ಮತ್ತು ಆ ತರ್ಕವನ್ನು ಸ್ಕಿಜೋಪ್ರೆನಿಯಾ ಕಾಯಿಲೆಯು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ತರ್ಕವು ಇಲ್ಲ. ಸ್ಕಿಜೋಪ್ರೆನಿಯಾ ರೋಗಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಜೀವನ ಕ್ರಮವು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಉಳಿದವರಂತೆ ಬಾಳಲಾರ. ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಮೂರ್ತವಾದ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವನೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅವನ ಸಂಹಿತೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಸಮಾಜವೇ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಹೇರುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ರೂಪಿಸಿಕೊಡುವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ತಾಜಾ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ಇದೆ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಐಷಾರಾಮಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಆಧುನಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಏಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಹೆಚ್ಚು ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯರಾದ ಮನುಷ್ಯರು ಎಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು

ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಕೆಲವು ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಹವನ್ನು ಮನುಷ್ಯನು ರೂಪಿಸಿದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಮೊದಲು ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳು ಇದ್ದವು. ಮಡಿಕೆಗಳು ಇದ್ದವು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಇವುಗಳಿಂದ ಜನರು ಬರಹಕ್ಕೆ ಶಿಫ್ಟ್ ಆದದ್ದು ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಬಿಲ್ಲು ಮತ್ತು ಬಾಣಗಳ ಅನಂತರ ಬಂದ ಕೃಷಿಯೂ ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬರಹವು ಒಂದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಮೈಲಿಗಲ್ಲು. ಬರಹವನ್ನು ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡದೇ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಇಷ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ನಾಗರಿಕತೆಯು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಮನುಷ್ಯನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇರುತ್ತದೆ. ಅದು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದೂ ಕೂಡಾ ತನಗಾಗಿ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರ ರಚನೆಯೂ ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಈಗ ಮತ್ತೆ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಚರ್ಚೆಯು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗಿನ ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಿಂತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮನುಷ್ಯರು ಇದ್ದಾರೆ ಅದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಡೆರಿಡಾ ಕವಿತೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು; ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಗೆರೆಯನ್ನು ಅಳಿಸಿ ಹಾಕಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನೂ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಒರಸಿಹಾಕಿದ್ದಾನೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ನಿರಚನವು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಅದು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿರಚನವು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಭಾಷೆಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಯುಗದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಅದು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಎಂದೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತ್ತು. ಅದರ ನಿಲುವು ರೊಮಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ರೊಮಾಂಟಿಕರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದರು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲಸವು ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಎಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕರು ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಯಾವುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನಾಗಿ ನೋಡಬಹುದೋ ಅದನ್ನು ನವ್ಯರು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅನೇಕ

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮೂಲತಃ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ನಿರಚನವಾದಿಗಳು ಬರೀ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಹವೆನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಾಚೆಗೆ ಇರುವ ಮೌನವನ್ನು ಕೂಡಾ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯದ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುವುದು ಎಂದರೆ ಏನು ಎನ್ನುವುದೂ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹತ್ತಿರ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಏನು ಎಂದೂ ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹತ್ತಿರ ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಬರೀ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇರುವ ನಟನನ್ನು ಹತ್ತಿರ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಏನು? ಇದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಜನರಿಂದ ಕರುಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ದುರಂತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪಲಾಯನವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವನಿಗೆ ನೋವನ್ನೂ ತರುತ್ತದೆ. ಪಲಾಯನ ಮತ್ತು ಸಾವು ಎರಡೂ ದುರಂತಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ನಾಯಕನು ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಲಾಯನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಮುಖತೆಯೂ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಅವನ ನಡತೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಹಲ್ಲೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಅರಿವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ. ಅವನು ದುರಂತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣವೂ ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಬದ್ಧತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಕಷ್ಟಗಳ ಚಿತ್ರಣವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದುವೇ ಆಯಾ ನಾಟಕಗಳ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸೆಲ್ಫ್ ಮತ್ತು ಅನ್ಯವೆನ್ನುವುದೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ಅವನು ಹೊರಗೆ ಬರಲಾರ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಬರೀ ಒಂದು ನೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವರಣೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅದೃಷ್ಟದ ತರ್ಕಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ದುರಂತವು ಮಹತ್ವದ ತಿರುವಿನಿಂದ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಂದರೆ ಪರಿಣಾಮದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಆಳದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನಿಗೆ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಪರಿಜ್ಞಾನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ದುರಂತವು ಹೇಳುವ ಕತೆಗಳು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಷ್ಟವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬದಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದುರಂತವನ್ನು ಅವನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ದುರಂತ

ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ದುರಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಲೌಕಿಕವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲೌಕಿಕವಾದ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಅವನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದೃಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ನಂಬಿಕೆಯು ಅವನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅತ್ಯಂತ ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅಂಗೀಕರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಅದರ ಓಘಕ್ಕೆ ಮರುಳಾಗುವುದು ಬೇಡವೆಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕವು ನಮ್ಮ ಭಾವವನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾಟಕೀಯವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಮೋಡಿ ಮಾಡಬಾರದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸವು ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಭಾವವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತವೆನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೊರತು ಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ದುರಂತವೇ ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೊಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯು ಬೇರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಕ್ಷರ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ.

"ಇಂಥ ಬೃಹತ್ ರಂಗಮಂದಿರ, ಈ ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣ ಮುಖವಾಡಗಳು – ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಗ್ರೀಕ್ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂಥ ರಂಗ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಯಾವುದೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಭಾವಾಭಿನಯವನ್ನಾಗಲೀ ಆಧರಿಸಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಭಂಗಿಗಳು, ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕಾಣಿಸಬಹುದಾದ ಹಾವಭಾವಗಳು – ಇವೇ ಆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು – ವಾಚಿಕದ ಮೇಲೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ತಯಾರಿ, ಶಿಕ್ಷಣಗಳೂ ಈ ವಾಚಿಕವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷಣ ಕಲೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ನಟನ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿದ್ದವು. ಮಾತೇ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಭಿನಯ ಹುಡುಕಿತ್ತು ; ವಾಚಕವನ್ನು ಮಾತು, ಪಠಣ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಾಧಾರಣ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಮಾತು ; ಛಂದಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ವಾಚಿಸಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು ಪಠಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರತಾಳಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಾಡು – ಈ ಮೂರು ರೀತಿಯ ವಾಚಿಕಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕೆಲಸ ಹಲವು ಬಗೆಯದು – ಇದೇ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರ – ಕಥಾಕಾರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದ ಒಂದೊಂದು ಘಟಕದ ತುದಿಗೆ ಮೇಳ ಬಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ, ನಾಟಕದ ಹರಿವಿಗೆ ಒಂದು ಲಯವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೇಳ ನಟರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆಗೂ ತೊಡಗುತ್ತದೆ, ಉಪದೇಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಂತೆ ಘಟನೆಯ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಚಿಕ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಈಡಿಪಸ್ ಮೂರೇ ನಟರು ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗುವಂತೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಒಬ್ಬ ನಟ ಈಡಿಪಸ್ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಎರಡನೆಯವನು ಕ್ರೆಯಾನ್ ಮತ್ತು ಕೋರಿಂಥ್‌ನ ದೂತನನ್ನೂ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ನಟ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾತತ್ಯ ಮುರಿಯದಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬರೀ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅನುಕೂಲತೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯ. ಮೇಳ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ ; ಕಥೆಯ ಕೆಲವು ನಾಟಕೀಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮೇಳದ ಕೆಲವರೇ ಅಭಿನಯಿಸಿಯೂ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ತತ್ವ"

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ

ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ದಾಖಲಿಸಬೇಕು. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾವ್ಯಲೋಕನದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಕುರಿತು ವಿವರಗಳಿವೆ.

ಸವಸಂದಮುಖಂ ಪ್ರತಿಮುಖ
ಮವಮರ್ಶಂ ಗರ್ಭಮಂತೆ ನಿರ್ವಹಣಮೆನಿ–॥
ಪ್ಪುವವೆಯ್ದೆ ಸಂಧಿಯಕ್ಕುಂ
ಸುವಿಹಿತ ಕವಿಮಹಿತ ವಿತತಕೃತಿ ಪದ್ಧತಿಯೊಳ್ ॥ ಸೂ. 246 ॥

ಉಪಯೋಗದೆ ಬೀಜ ಬಿಂ– ।
ದು ಪತಾಕೆ ಪ್ರಕರಿ ಕಾರ್ಯಮೆನೆ ಪಂಚವಿಧಂ ॥
ನಿಪುಣ ಕವಿರಚನೆಯೊಳ್ ಸ–
ಪ್ರಪಂಚದಿಂದೊಂದಿ ತೋರುಗುಂ ಸಂಧ್ಯಂಗಂ ॥ ಸೂ. 247 ॥

ಇಲ್ಲಿ ತೋರುವ "ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಅವಿಮರ್ಶ, ಗರ್ಭ, ನಿರ್ವಹಣ" ಎಂಬುವುಗಳಿಗೆ ಸಂಧಿ ಎಂದೂ, "ಬೀಜ, ಬಿಂದು, ಪತಾಕೆ, ಪ್ರಕರಿ, ಕಾರ್ಯ" ಎಂಬುವುಗಳಿಗೆ ಸಂಧ್ಯಂಗ ಎಂದೂ ಹೆಸರು. ಸಂಧಿ ಎಂದರೆ ವಸ್ತು ರೂಪವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಥೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗನುವಾಗಿ

ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುವ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಶರೀರವಾದ ಶಬ್ದರೂಪವಾದರೆ, ಸಮಧ್ಯಂಗ ಎಂಬುದು ಆ ಶರೀರಾಂತರ್ಗತವಾದ ವಸ್ತು (ಕಥಾನಕ) ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೂಟವಡೆದು ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ಆಂತರಿಕವಾದ ಕಥಾಭಾಗವು. ಇದರ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ದಶರೂಪಕಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಈ ದೇಸಿಗಬ್ಬ ವಿವರಣಾಂತ್ಯ (ಗ್ರಂಥಾಂತ್ಯ)ದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಧಿ, ಸಂಧ್ಯಂಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದುದರಿಂದ, ದೇಸಿಯೊಳಗೆ ದೃಶ್ಯಭೇದವಿದ್ದುದೆಂದೂ, ಆ ದೃಶ್ಯವೇ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ'ವೆಂದೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದೆ.

ಇದೇ ನಾಗವರ್ಮನಿಗಿಂತ (ಸು. 1145) ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೇಲೆ ಕವಿಕಾಮ (ಸು. 1200) ನೆಂಬ ಬಲು ಮೇಲು ತರಗತಿಯ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ ಕವೀಶ್ವರನೊಬ್ಬನಿದ್ದನು. ಅವನ ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳಾವವೂ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಅತ್ಯುತ್ತಮವೆನ್ನಿಸಿದ ಶೈಲಿ, ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ "ಶೃಂಗಾರರತ್ನಾಕರ" ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವೊಂದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಆ ಗ್ರಂಥದ ತೃತೀಯ ಪರಿಚ್ಛೇದಾಂತದಲ್ಲಿ ಸಾರಿ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಭಾವಿಸಿರಿ:

> **ಇದನೋದಿ ತಿಳಿದ ಕವಿ ಮೆರೆ–**
> **ವುದು ಪೇಟ್ಟಿಭಿನಯಿಸಿ ನಾಟಕಂಗಳನಂತೇಂ ।**
> **ಪದೆದೊಡೆ ಬರ್ಕ್ಕುಮೆ ಕಣ್ಣೆ – ।**
> **ಲ್ಲದೆಯುಂ ಬಗೆದೆಗೆವರೊಳರೆ ವರ್ಣಕ್ರಮಮಂ ॥ 92 ॥** (ಪರಿ.3)

ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ಕವಿಯಾಗತಕ್ಕವನು ಎಂಥವನಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶೃಂಗಾರ ರತ್ನಾಕರವೆಂಬ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವನ್ನು ಮೊದಲು ಓದಿ ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಉದ್ದಿಷ್ಟ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕು, ಮತ್ತು (ರಂಗದಲ್ಲಿ) ಅವನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಸಹೃದಯರಾದ ನೋಟಕರಿದಿರಿನಲ್ಲಿ "ಮೆರೆವುದು." ಇದರಿಂದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕವಿ ಎನ್ನಿಸಬೇಕಾದರೆ ಸ್ವತಃ ಅಭಿನಯ ನಿಪುಣನಾದ ನಟನಿರಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. (ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ 1988. ಸಂ:2. ಪು. 425)

ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ನಟನೆ

"ನಟನೆಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಕುರಿತು ಪ್ರಮುಖ ಚರ್ಚೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದು ಎಲಿಜಬೆತ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ. ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರಾಚೀನ ರೋಮನ್ ಯುಗದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಪ್ರಾಚೀನ ರೋಮನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಈ ವಿಷಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರೋಮನ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಐದು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೇ ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಚೆಕಾಫ್. ಇಬ್ಸನ್ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದರು. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ

ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಸೆನಿಯಂ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದರೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾವಣೆ ಬಂದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ (ಅಬ್ರಾಂ, ಪು. 21, ನೋಡಿ: 1. A.E. 1999 - Key concepts in cultural theory Routledge London.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ

"19ನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕರಚನಾ ಶೈಲಿ – ವೆಲ್‌ಮೇಡ್ ಪ್ಲೇಸ್ ಅರ್ಥಾತ್ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ಹೆಸರಾದದ್ದು. ಇದು ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಯ ಹೊಸ ಅವತಾರ ಮಾತ್ರ. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮದಂತೆ ಇದರಲ್ಲೂ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನ ಪಾತ್ರ, ರೋಮಾಂಚನಕಾರಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪ್ರಧಾನ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಯುರೋಪು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಈಗ ಅವಾಸ್ತವಿಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಅತಾರ್ಕಿಕ ರಚನೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಗಳು ತುಂಬ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ತಾರ್ಕಿಕ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಿದ್ದವು. ಅರ್ಥಾತ್, ಅತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯುವ ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆಯೇ ಈ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕ.

ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದವನು ಯುಜೀನ್ ಸ್ಕ್ರೈಬ್ (1791–1861) ಎಂಬಾತ. ಈತ ಸುಮಾರು 300 ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಯುರೋಪಿನ ಮೂಲೆಮೂಲೆಯ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದ. ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪತ್ರವೊಂದು ಬರುವುದು, ಹಳೆಯ ದಾಖಲೆಯೊಂದು ದೊರೆತು ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ತಿರುಗು ಮುರುಗಾಗುವುದು, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೂಹ್ಯವಾದ ತಿರುವು ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಗಿಸುವುದು – ಇತ್ಯಾದಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಹೊಸತೆಂಬಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಚಾಣಾಕ್ಷ ನಾಟಕಕಾರ – ಸ್ಕ್ರೈಬ್. ಈತನ ಅಸಂಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಅನುಕರಣೆಗೂ, ವಿರೋಧಕ್ಕೂ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಒದಗಿವೆ.

ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟವನು ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಡ್ಯೂಮಾ (ಮಗ) (1824–95). ಈತ ಸ್ಕ್ರೈಬನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರೂ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ವಿವಾದದ ಮೊದಲ ಅಲೆಗಳನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿದ. ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನ ವೇಶ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳ ಬಗ್ಗೆ ಆತ ಬರೆದ ಒಂದು ನಾಟಕ ಮುಂದಿನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ, ಅವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯೆಂಬಂತಿದೆ. ಮುಂದೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಇಂಥ ವಿವಾದಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ – ಎಮಿಲಿ ಜೋಲಾ (1840–1902). ಈತ ಬರೆದದ್ದು ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾದರೂ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರಚಾರಕನಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆತ ಅವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ

ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಕೋಟೆ ಎಂದು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿ ವಾಸ್ತವವಾದವೊಂದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಸತ್ಯದ ಭ್ರಮಾಲೋಕದಿಂದ ಪಾರುಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಪ್ರಖರವಾಗಿ ವಾದಿಸಿದ. ಜೋಲಾ, ಆತನ ನೆರೆದಿದ್ದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪು, ಆ ಗುಂಪು ಹೊರಡಿಸಿದ ನಿಯತಕಾಲಿಕ – ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೂ ಬಲವಾಗಿ ಬೀಸಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಮಹತ್ವದ ಮೊದಲ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಆತ ಬಂದಿದ್ದು ಉತ್ತರದ ಮೂಲೆಯ ದೇಶ – ನಾರ್ವೆಯಿಂದ." ಎಂದು ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕಾಭಿನಯ

"ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಆ ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳ ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಮುಂತಾದುವಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ. ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ–ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಭಿನಯವು ಈ ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಗತ್ಯವಾದ ಅಭಿನಯ – ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವದ ಸಾರವನ್ನು, ಈ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದಲ್ಲಿ ಅವನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧ ಭಂಗಿಗಳು, ಸಿದ್ಧ ಚಲನೆಗಳು, ಮಾತಿನ ಸಿದ್ಧ ಶೈಲಿಗಳು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿವೆ." (ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ) ಅಭಿನಯವೆನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ದೇಹದ ಮೂರು ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಮುಖ, ಕೈಯ ಚಲನೆ, ಕಾಲಿನ ಚಲನೆ– ಈ ಮೂರು ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯವು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Tony Myers 2005 Literature in English pre-1914
ಜಿ. ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ (ಮೂ) ಎನ್. ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ (ಅನು) 2000 ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಪುಟ. 105
ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ 1994 ರಂಗಪ್ರಪಂಚ
ಶ್ರೀರಂಗ 1983 ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ
ಎಂ. ಎಸ್. ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ 1985 ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ

ನಾಟಕೀಯ

ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದವಿದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಜೀವನ ಕ್ರಮ, ಅದರ ಸಂಘರ್ಷ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆ ; ಸಹಜತೆ – ಇವುಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಜೀವನದ ಸತ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಇದೆ. ಜೀವನದ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಕೊಂಚ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅತಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ

ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯುತೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ. ನಾಟಕೀಯತೆಯೆಂದರೆ ಕೃತಕವಾದ ನಡವಳಿಕೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಅವನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದರೆ ಅವನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತ ಕೃತಕೆಯಿದೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Raymond Williams 1983 keywords

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಹಿಸುವ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಅಂಶವನ್ನಷ್ಟೇ ಚರ್ಚಿಸುವುದು. ಮೊದಮೊದಲು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎಂದರೆ ಅದು ದಿನದಿಂದ ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಆ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ರಮ್ಯತಾವಾದದ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ದಿನದಿನದ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದೆಂದು ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ನಿರ್ವಚನೆ ಕೂಡಾ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥಪ್ರಸ್ಥಾನ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆಯಾಯಿತು. 18ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಆ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗದ ವಿರೋಧ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ (ಸಹಜವಾದ)ಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಬಳಕೆ ಶುರು ಮಾಡಲಾಗಿತ್ತು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸರಳ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪದವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇತ್ತು ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಂದಿನಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡಾ ಬದಲಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು ವಿಷಯದ ವಿವರಣೆ ಹಾಗೂ ವಿಷಯದ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಕೊಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ 20ನೆಯ ಶತಮಾನ ಬಂದಾಗ ಇದರ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾನಸಿಕ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಅಳವಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು..ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಕುರಿತಾದ ನೋಟವೂ ಭಿನ್ನವಾಯಿತು. ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಹೇಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು., ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅವನು ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ ವಾದ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರವ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಸಮಾಜವನ್ನು ನಾವು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶವು ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇಯೇ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ (ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ –

ದ ಅಚಿವ್‌ಮೆಂಟ್ ಆಫ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್) ಇಲ್ಲಿಂದ ಮತ್ತೆ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ದುರಂತವನ್ನು ಆಲ್ಬರ್ಟ್ ಕಮೂ ಕೂಡಾ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಭಿನ್ನವಾದ್ದು ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಸಂಗತವಲ್ಲದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಸಂಗತವಾದುದು ಎಂದರೆ ತಾರ್ಕಿಕವಾದುದು. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲ; 1950–60ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೊಟ್ಟ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಅದು. ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ, ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ 'ಅಸಂಗತಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರೆಲ್ಲ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂದ ಕೂಡಲೇ ನೆನಪಾಗುವ ಮೊದಲ ಹೆಸರು ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್ (1906) ಐರ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಬಂದು ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ. ಈ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ 1950ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ವೆಯ್ಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನೇ ನಾವಿವತ್ತು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು – ಒಂದು ಕಡೆ, ಇದು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತು ಎಂಬ ಪ್ರಚಾರ ಗಳಿಸಿದಂತೆಯೇ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಐದೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಿಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಲಯದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವೆಂದೂ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳೂ ಸೇರಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿವೆ.

50–60ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಮಾರ್ಗವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕದ ಬಳಿಕ ತಲುಪಿದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ರಂಗ ವ್ಯಾಕರಣವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ರಂಗಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ.

ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಆಗ ಅಸಹಜವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅಸಂಗತವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿತ್ತು.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ 1994 ರಂಗಪ್ರಪಂಚ
ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ 2002 ಅಸಂಗತ

ಲುಕಾಕ್ಸ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಬರವಣಿಗೆಯು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಮಗ್ರವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. 1880ರಲ್ಲಿ ಏಂಗಲ್ಸ್ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ – ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಂದೇಶ ಅಥವಾ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವು ಒಡೆದು ತೋರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಂತಸ್ಥವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ನಿಲುವಿನ ಪ್ರಕಾರ – ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ರಚನೆ, ಅದರ ವರ್ಗ ಸ್ವರೂಪ, ಅವುಗಳ ನಡುವಿರುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರೀಕರಣ

1. ಕತೆ; ಕಾದಂಬರಿ; ನಾಟಕ; ಕಥನ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರಕ್ಕೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

2. ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಟಕ ಅಥವಾ ನಿರೂಪಣೆಯ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ದುಡಿಯುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ನಿಲುವು ಓದುಗರ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಓದುಗರು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಧಿಯನ್ನು ಬೆಸೆಯುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಯು ಹೇಳುವ ನೈತಿಕ ನಿಲುವು; ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಲುವು; ಅವುಗಳ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವಿಧಗಳಿರುತ್ತವೆ:

ಕಥಾನಾಯಕ	– ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣ
ವಿದೂಷಕ	– ನಾಯಕನಿಗೆ ಪೂರಕವಾದವನು
ಖಳನಾಯಕ ಸ್ನೇಹಿತರು	– ನಾಯಕನಂತೆ ವಿರೋಧಿ
ವಿಧಿ	– ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸ್ವರೂಪಿ

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕನಿಗೂ ಖಳನಾಯಕನಿಗೂ ಯುದ್ಧವಾಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗುವುದು ಮತ್ತು ಖಳನಾಯಕನು ಸಾಯುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : J.H. 2001. P. 40-41

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಎಪಿಕ್ ಥಿಯೆಟರ್ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಎಪಿಕ್ ಎಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ.

ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿ

ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾಜವಾದಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರ್ಚೆಯು ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ : ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಮಹಾನ್ ಕೃತಿಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಓದುಗರಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗದೆಯೂ ಹೋಗಬಹುದು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಗತಿಪರವೆಂದು ಅನಿಸದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿ, ಕತೆ, ನಾಟಕಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅರ್ಥಹೀನವೆಂದೆನ್ನಿಸಬಹುದು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಮತ್ತು ಅದು ಹೊಂದುವ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆ : ಅದರ ಏಕತೆ, ಅದರ ಪ್ರತಿಫಲನ, ಅದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಆಕ್ಷೇಪ ವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವತಾವಾದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಕವಾದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅದು ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ಕೃತಕವಾಗಿ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳು ಅನೇಕ ಆಂತರಿಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಮೌನದಲ್ಲಿರುವ, ಅಡಗಿರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅವು ಹೊರಗೆಡುವುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಹೊರಗೆಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ಕುರಿತು ಪಿಯರೆಮೆಶಿಯರಿ; ಆಲ್ಡೂಸರ್ ; ರೊಲಾಂಡ್ ಬಾರ್ತಸ್ ; ಜೂಲಿಯಾಕ್ರಿಸ್ಟೇವಾ ಮುಂತಾದವರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪಶ್ಚಿಮದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು, ಅನಂತರದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು, ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಎಂದು ಇವರು ವಾದಿಸಿದರು. ಇದರರ್ಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವುದು ಎಂದಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಕೃತಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವೆಂಬುದು ತಾತ್ವಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪ, ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯ ಸೂಚನೆ, ಕೃತಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಷ್ಯನ್ ರೂಪನಿಷ್ಠರು, ರಚನಾವಾದಿ, ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರವು ಇದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಕಲಾ ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಧ್ಯಮ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗುವಾಗ ಪ್ರಕಾಶಕರು, ಗ್ಯಾಲರಿಗಳು, ವಿಮರ್ಶಕರು, ಮುಂತಾದ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಕಾರರು ಉತ್ಪಾದಕರಾದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಓದುಗರು ಸ್ವೀಕರಿಸುವವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಚರ್ಚೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಬೆಂಜಮಿನ್ ಕಲೆಯ ಉತ್ಪಾದನೆ, ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಅದರ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ, ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೆಂಜಮಿಸ್ ಟೆಲಿವಿಷನ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಕಲೆಯು ಪ್ರಸಾರಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸಂಬಂಧದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಗಳು ಕೂಡಾ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಿತೃರೂಪಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪಿತೃರೂಪಿ ಆಶಯಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆಯೆಂದು ಅವರು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ವರ್ಗ ಹಾಗೂ ಅದು ರೂಪಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು, ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಂಥದ್ದು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುವಂಥದ್ದೇ ಹೊರತು ಅದು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂಪರಿಪೂರ್ಣವಲ್ಲ. ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಂತರ್ಗತ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಅದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಬೇಕು. ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯವು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ಚರಿತ್ರೆ, ಆರ್ಥಿಕತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆಗೆ ಅನುಸಾರ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ನಾವು ಅದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಕೂಡಾ.

ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ : Tom Bottomore Dietary of Marxist Thought
Raymond Williams 1977 Marxism and Literature
Tomy Bennet 1979 Formalism and Marxism

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ.

ನಮಗೆ ಮಾತಿನ ಆಕರ್ಷಕತೆಯು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ನಮಗೆ ನಿಜವಾದ ಅರಿವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಪರಕೀಯತೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ನೆಲೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ: ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ನಾವು ಅದರ ಆಕರ್ಶಕ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಧಾರ

ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಮೂಲಕವೇ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಪದಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಬೇರೆ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದೇ ನಮಗೆ ಸಹಜವಾದ್ದು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ತಿಳಿದರೆ ನಾವು ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಸಮಾಜ ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಅರಿವು ನಮ್ಮ ಓದಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವೆಂದು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆಯು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ನಾವು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಲ್ಲ. ಅವರೂ ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ

ಪಠ್ಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಧಾನವಾದ್ದು ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆನುಷಂಗಿಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಪಠ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೇವಕನು ಇದ್ದಂತೆ. ಅದು ದುಡಿಯುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಜನರು ಮತ್ತು ವೇದಿಕೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಜನರು, ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲವೂ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಜನ ಸಮೂಹದ ಮಧ್ಯೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಜನರು, ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ, ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ನಟರು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲತಃ ಇವರ ಸಂಬಂಧವು ವಿವಿಧ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ, ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಮ್ಮೋಹಿನಿ ವಿದ್ಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೊಸದಾದ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಯೋಜಕತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದವನು ನಾಟಕವನ್ನು ಹೀಗೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅವನು ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಏನು ಹೇಳಿದ್ದನೋ ಅದನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧ ಲೇಖಕರು ಆಗ ಒಪ್ಪಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ನಿಲುವು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಹೊಸದಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಜ್ಞೆ

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂಜ್ಞೆಯ ರೂಪಕವೂ ಹೌದು. ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಳಸುವ ಸಂಜ್ಞೆಗೆ ವಿವಿಧ ಅರ್ಥಗಳು ಇವೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ಕಲಾವಿದನು ಬಳಸುವ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಬಳಸುವ ಸಂಜ್ಞೆಯ ಥರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸುಸಂಗತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರಗಳೂ ಇರುವುದು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಒಬ್ಬನ ಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಅಭಿನಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇರುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಭೇದ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ . ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯು ಹೇಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಜನರಿಗೆ ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ಅವನನ್ನು ಬೇರೆ ಆಲೋಚನೆಯ ಕಡೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಪುನರ್ ಉತ್ಪಾದನೆಯು ಅಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕರ್ಮಿಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ರಂಗ ವೇದಿಕೆಯು ತುಂಬ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಅದು ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಬರೀ ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶವು ಆಗಬಾರದು. ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ನಾಟಕವೂ ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವು ಜನರಿಗೆ ಒಂದು ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದು ಅಲ್ಲ. ನೈಜತೆಯನ್ನು ನಾವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುವ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯೆ ಅವನು ಕೆಲವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತಂದ . ಅದರ ಇರುವಿಕೆಯು ನಾಟಕದ ಓಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ತಡೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗುವಂತೆ ನೋಡುವುದೂ ಹೌದು. ಅವನಿಗೆ ಚೀನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವು ಇತ್ತು. ನಾಟಕವೂ ನಮಗೆ ಕಲಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಕಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಚಲನೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ನಟನು ಇದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ನಟನು ವಿದೂಷಕನು ಅಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬ್ರೆಕ್ಟನಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

(ಟಾಂ ಗ್ರಿಂ ವುಡ್ – ನೀಟ್ಸೆಸ್ ಡೆತ್ ಆಫ್ ಗಾಡ್ ಲೇಖನ).

(ಹೈಡೆಗಾರ್ 1969 ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಅಂಡ್ ಡಿಫರೆನ್ಸ್ – ಹಾಪರ್ ಅಂಡ್ ರೊ ಪಬ್ಲಿಶರ್)

ಮಹಾಯುದ್ಧವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲ ಮಾಡಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಂಚಿಗೆ ತಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬಿಸಾಡಲಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬೀಸಲ್ಪಟ್ಟವರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೈಡೆಗಾರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬಲಿಪಶುವಾಗಿದ್ದೇವೆ.

ಇವೆಲ್ಲಾ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮ. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಕೂಡಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಕೂಡಾ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ದುರಂತವನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಕಮೂ ಅವನು ತುಂಬಾ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ಥಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು ಆಗಿದೆ. ಕಮೂ ರೆಬೆಲ್ ಆದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅವನ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಅನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿರೋದವು ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ದುರಂತವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಹೇಳುವ ದುರಂತವನ್ನು ಕಮೂ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಕುತೂಹಲವಿದೆ. ದುರಂತವೂ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅವನು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನೀತಿ, ಕಾನೂನು, ಸತ್ಯವನ್ನು ಅವನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತವು ನಡೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದೂ ಬೇರೆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಮೂವಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವನ ಸ್ಥಾನಮಾನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ನವ್ಯವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬರೀ ಸ್ಥಾನಮಾನವು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಕಮೂ ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅವನು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಅವನ ಘಾಡಿಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ದುರ್ಬಲನೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನವ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಲವು ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬರೀ ಸ್ಥಾನಮಾನದಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನು ಅನುಭವಿಸುವ ಯಾತನೆಗೆ ಒಂದು ದೈವವೇ ಕಾರಣವಾಗಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು

ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಬಯಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೇವಲ ಒಂದು ಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನ ಇತಿಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನು ಉದಾತ್ತಗೊಳಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅವನು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ವಿವರಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಕಮೂ ಮೊದಲಾದವರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಅದೃಷ್ಟದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ನಾವು ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟಿಗೆ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಬಹುದು. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಆವನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.,ಅವನು ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಎಪಿಕ್ ಮತ್ತೊಂದು ಏಲಿಯನೇಶನ್. ಇವೆರಡು ಅವನಲ್ಲಿ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಅವನಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲೆವು. ಅವನ ಕೆಲಸವು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅವನನ್ನು ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಇದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ ಮೊದಲ ಮಾತು.

ಚೈನಾ ಮತ್ತು ರಷ್ಯಾದ ಕ್ರಾಂತಿಯು ನಮಗೆ ಪಾಠವನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಅದನ್ನು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಮಹಾನ್ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಕೂಡಾ ಇವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳು ಸಮಾಜವಾದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿವೆ. ರೈತರೇ ತಮ್ಮ ಜಮೀನಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುದಕ್ಕೆ ವಾರಸುದಾರರು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭದ್ರವಾದ ತಳಹದಿಯೂ ಹೌದು. ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ತರುವಾಯ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ವಾಲ್ ನಾಟಕವು ಬಂದಿತ್ತು. ಅದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಯಾವುದು ಹವ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದರೆ ಆಗ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾವನೆಗಳ ರೂಪವಾಗಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಮೂಲರೂಪವು ಇದೆ. (ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ – ಕೀವರ್ಡ್ಸ್) ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಮುದ್ರಿತವಾದ ಪುಸ್ತಕ ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿರುವುದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರ

ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮುದ್ರಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಬರುವ ಮೊದಲೇ ಇತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೆ ಅದು ದರ್ಶನ, ಅದು ಕಲ್ಪನೆ, ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾದ್ದು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರ ಈ ಕಾಲದ ಬಹುತೇಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಂಕಲನಗಳು ಭಾಷಣದ ಬರಹ ರೂಪವನ್ನು ಬರಹಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷಣವು ಮುದ್ರಣ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬದಲಾಯಿತು. ಭಾಷಣದ ರೂಪಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂವಹನವನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಮುದ್ರಣವು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಂವಹನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷಣವನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ದೃಶ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷಣವು ನೇರ. ಮುದ್ರಣವು ನೇರವಲ್ಲ. ಭಾಷಣವು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶವು ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮುದ್ರಣಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯು ಹೊಸದಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ 'ರಿಯಲಿಸಂ ....ಂಡ್ ಕಾಂಟೆಂಪರರಿನಾವೆಲ್' ಎನ್ನುವ ಲೇಖನ ತುಂಬಾ ಮೌಖಿಕವಾದುದು. ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು 1921ರಲ್ಲಿ. 'ಕಲ್ಚರ್ ಅಂಡ್ ಸೊಸೈಟಿ', 'ಎ ಲಾಂಗ್ ರೆವ್ಯೂಲಷನ್' (1961), ಮಾಡ್ರನ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿ (1965) ಈತನ ತುಂಬಾ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳು. ಅವನ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಮಂಡಿಸಿದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳು ತುಂಬಾ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ.

ಮೊದ ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳನ್ನು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ವಾಸ್ತವವಾದವು ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೇ ಇತಿಮಿತಿಗಳಿದ್ದರೂ ಅದು ಮುಗಿದು ಹೋದ ಅಧ್ಯಾಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅವನ ವಿಚಾರಗಳ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಅವನ ವಿಚಾರಧಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಒಂದು ನಿಜವಿದೆ ಅದನ್ನು ಕಲೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು-ಇರುವ ವಾಸ್ತವವು ಚಲನಶೀಲವಾದುದು. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕಲೆಯು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನೆಯನ್ನು ಅದರದೇ ಆದ ವಿಧಿವಿಧಾನದ ಮೂಲಕವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶೈಲೀಕರಣವು ಕಲೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಳಗಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೊರಗಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಿಂತ ಬೇರೆ ರೀತಿಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಶೈಲೀಕರಣವು

ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವೆನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ.

ನಾವು ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟಿಗೆ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಬಹುದು. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಅವನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.,ಅವನು ಎರಡು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಎಪಿಕ್ ಮತ್ತೊಂದು ಏಲಿಯನೇಶನ್. ಇವೆರಡು ಅವನಲ್ಲಿ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಅವನಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲೆವು. ಅವನ ಕೆಲಸವು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅವನನ್ನು ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಇದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ ಮೊದಲ ಮಾತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಓದುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ ನಿಲುವು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಒಂದು ನಿರಂತರವಾದ ಚಲನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ., ಇದರಿಂದ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ, ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆ, ಅಮೂರ್ತತೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಗ ಬಂದ ಪದಗಳು. ಇವು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಲೇಖಕ ನಿಂತ ಜಾಗವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದಿ ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯ ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆ ಆಯಿತು.

ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ : ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿರುವಂಥದ್ದು (Cultivated Individual) ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಬಂದಿರುವುದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ. ಹಾಗೆಯೇ ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆದರ್ಶದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ರೊಮಾಂಟಿಕರಲ್ಲಿ : ಉದಾರವಾದಿ ಮಾನವತಾವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಳಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದೇ ಆದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟದ್ದು ರೊಮಾಂಟಿಕರು. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ದೇಶವನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಭಾಷೆಯೂ ಅದರ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂದು ಅವರು ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಆದರೆ ದೇಶವೂ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು

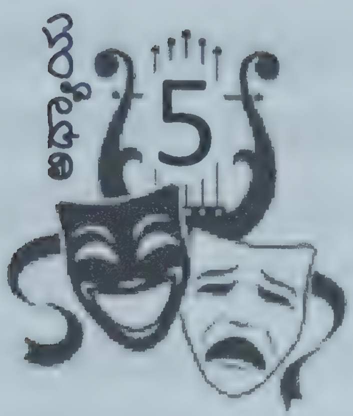
ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವು ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆದರ್ಶೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಸಣ್ಣ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಹೊರತಾದ ಅಂಶವೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮಾಜವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ರೂಪುತಳೆಯುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಹೊರತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಮಾಜವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪು ತಳೆಯುವುದೇ ಹೊರತು ಅದು ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನೇ ರಚನೆಗೊಂಡದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು–ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂತವಾದಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುವ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಆಚೆಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಇದೆ. ಅದು ಲ್ಯಾಬಿನಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಅಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಅದು ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಬದುಕುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಅದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ–ಯಾರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ಇರುತ್ತಾರೋ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ನಮ್ಮುಸಿರು ಎಂದು ಹೇಳುವವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರೂ ಉಸಿರಾಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಚಾದಂಗಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೇಕೆ? ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕು–ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಸ್ಕೃತರೇ ಇದ್ದಾರೆ ಎಂದು ನಾವು ಯಾಕೆ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅವರನ್ನು ಶಿಷ್ಟಗೊಳಿಸಿ ತರಬೇತಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ತರಬೇತಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು–ಯಾವುದು ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಯಾಕೆ ಬೇರೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ? ಯಾವುದು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ನೋಡಲಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ತುಂಬಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಶವೆಂದೋ ಅತ್ಯಂತ ಕೆಟ್ಟ ಜೀವನ ಕ್ರಮವೆಂದೋ ನಾವು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪವಿತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದು ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸರಿಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಅದು ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ನಾವು

ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಒಡಂಬಡಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಸ್ಥಿರವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೇಯೇ ಅದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಚಿನ್ನವೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ದಿನಾ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಪೇಪರ್ ಹಂಚುವ ಹುಡುಗನೂ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಾರಸುದಾರರು ನಾವು ಎಂದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಯಾಕೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ತಾವು ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಮಂದಿ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂಬ ಸ್ವಯಂ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಅದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಅದು ರೂಪಿತವಾದುದು. ಅದಕ್ಕೂ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಮೂಹದ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೌದು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಯಾಕೆ ಈ ಕುರಿತು ಎಚ್ಚರ ತಾಳಬೇಕೆಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಸಮೂಹವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ತಿರಸ್ಕರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ನಾವು ಮಾಡುವ ಮತ್ತೊಂದು ತಪ್ಪು ಎಂದರೆ ಯಾವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿರುವುದು. ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಲೇಖಕರು ಎಷ್ಟು ಬರೆದಿದ್ದರೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮೂಲ ಅಂಶವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇವುಗಳೂ ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಜಡವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಯಾಂತ್ರಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಎಂದರೆ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಅದು ಉತ್ಪಾದಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ನಿಜವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ನಾವು ಅಂದರೆ ಓದಿದವರು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅನ್ಯವೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮತ್ತು ಜನರಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಅನೇಕರು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಬಿಡಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಇದರ ಅರಿವಿನ ಕೊರತೆಯು ಇದೆ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಬರೀ ಆರ್ಥಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಇರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಬದಲಾಯಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಹಾಗಿದೆ. ಅದು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ನಿಸರ್ಗ ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ಮಾರಕಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ಮಾರಕಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನೆನಪುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅನೇಕವು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಇಂಥವುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇವುಗಳೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಿನಿಮಾ, ಸಂಗೀತ, ಕುಟುಂಬ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಎಲ್ಲವೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಏಕಮುಖವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ಮತ್ತು ಅವ್ಯಕ್ತ, ಮಾತು ಮತ್ತು ಮೌನವೆರಡೂ ಇದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಂದೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

⊙



ಫ್ರಾಂಕ್ ಫರ್ಟ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್

ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಫ್ರಾಂಕ್ ಫರ್ಟ್ ಸ್ಕೂಲ್ 1923ರ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಪಂಥವೇ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಅನ್ವಯಿಕವಾಗಿ ನೋಡಲಾಯಿತು. ಇದು ಆಗ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿತ್ತು. ಅನ್ವಯಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೂ ಇತ್ತು. ಈ ಪಂಥವು ಅನೇಕ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಬರೀ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಸಾರರೂಪವೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಮಾನವಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಬೇರೆ ಬಗೆಯಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಇದನ್ನು ನಾವು ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಫ್ರಾಂಕ್ ಫರ್ಟನ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವೂ ಇದುವೇ ಆಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾನೂನಿನ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆಗ ಇದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅದು ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಇದರಿಂದ ಚರ್ಚೆಯ ರೂಪಗಳು ಬದಲಾದವು. ಆದರೆ ಫ್ರಾಂಕ್ ಫರ್ಟನ ನಿಲುವು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತು. ಅಲ್ಲಿಯ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಪಾರ್ಟಿಯೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಂಕ್ ಫರ್ಟ್ ಸ್ಕೂಲಿನ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಏಕ ಕೇಂದ್ರಿತವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವರ ಮೇಲೆ ಕಾಂಟ್, ಹೆಗೆಲ್, ಫ್ರಾಯ್ಡ್, ನೀಶೆಯವರ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಇದ್ದ ಮಹತ್ವದ ಕುತೂಹಲವೆಂದರೆ

ಮಾರ್ಕ್ಸನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಫ್ರಾಂಕ್ ಫ್ರರ್ಟ್ ಸ್ಕೂಲಿನ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವರ್ಗವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮರು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ರಿವಿಜನಿಸ್ಟ್ ಎಂದೂ ಕರೆದರು. ಫ್ರಾಂಕ್‌ಫಟ್‌ನ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಇದಕ್ಕೂ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅವರು ಎರಡು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

1 ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ವಿಷಯಗಳು.

2. ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಪ್ರಾಂಕ್‌ಫರ್ಟ ಸ್ಕೂಲಿನ ಅನೇಕ ಚಿಂತಕರು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇದು ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಯಿತು ಎಂದರೆ ಜ್ಞಾನದ ಅಂತಿಮವಾದ ರೂಪ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬಂತು. ಅದರ ನಿಲುವು ಎಂದರೆ ಅಂತಿಮವಾದ ಜ್ಞಾನವೆನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಏಂಗೆಲ್ಸ್ ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ವಿಧಾನದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿದೆ. ಏಂಗೆಲ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದವು ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದವು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವು ಹಿರಿದಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ವವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲು ಕೂಡಾ ಕಾರಣವಿದು. ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತತ್ವವು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ತುಂಬಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದೆಂದರೆ ಮೂಲತಃ ಅದು ಕೃತಿಯೊಂದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು. ಅಂದರೆ ಕೃತಿಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ರಚನೆ: ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಾತತ್ವ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಮಾದರಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ, ಚರಿತ್ರೆ, ಲೇಖಕನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ, ಅವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮ ಈ ತರಹ ಅನೇಕ ಸಂಮಿಶ್ರ ಸಂಗತಿಗಳು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯು ಈ ತರಹಗಳ

ಅಂಶಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನ, ಅನುಭವಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿದೆ ಆದರೆ ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯು ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರು ದಾಖಲಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಹಂತದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ; ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಾಸ್ತವ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮೇಲುರಚನೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ಪ್ರಮುಖ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿತು. ಅದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆನ್ನುವುದು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು. ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದನ್ನು ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಂಬಂಧ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ತಳಹದಿಯು ಜೀವನವನ್ನು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಆರ್ಥಿಕ ತಳಹದಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದೂ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ತಿಳಿಸಿದ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ಮೇಲು ರಚನೆಯು ಕಾನೂನು, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ನಿರ್ಣೀತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಜನರ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ವೈರುಧ್ಯಗಳು, ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಸಮಾಜದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೇ; ಅದು ಬರಿಯ ಆರ್ಥಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಲ್ಲ. ಅದು ರಾಜಕಾರಣ, ತಾತ್ವಿಕತೆಯಿಂದ ಮೇಲುರಚನೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವೆನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಿಂದ ತಳರಚನೆ ಮತ್ತು ಮೇಲುರಚನೆಗಳ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ತರುವಾಯ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧ ವರ್ಗದ ವಾಸ್ತವ; ಸಮಾಜವು ಇರುವ ರೀತಿ – ಮುಂತಾದವು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಲ್ಲ. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೆಂದರೆ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಅವನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ.

⊙

ಅಧ್ಯಾಯ 6

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ **ಬ್ರೆಕ್ಟನ** ಉತ್ತರಗಳು

ಒಂದನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹುಟ್ಟಿತು.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೇಳಬಹುದು–ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ನಿಜವು ಯಾವುದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಉತ್ತರಿಸಲು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಕುರಿತ ವಾಗ್ವಾದವು ಮುಗಿದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ ಹಾಗೂ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸರಳವಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಉತ್ತರವು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಂಥದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವಾಗ ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಒಂದು ರೂಪವೆಂಬುದು ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಾವು ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕೇ ಅನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಜರ್ಮನಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಾದವು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ದಾರಿಯನ್ನು ತುಳಿದಿದೆ. ಅದು ಆಂತರಿಕ ತುಮುಲಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಅಂತರಂಗವು ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಸಿನಿಮಾಗಳು ಕತ್ತಲೆ ಮತ್ತು ಬೆಳಕುಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವು. ಇದು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಬಳಕೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದೆಂದರ್ಥ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದವೆಂಬ ಪಂಥವಿದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಕಲಾವಿದರು ಇದನ್ನು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದರು. ಮಹಾಯುದ್ಧಕ್ಕಿಂತ

ಕೊಂಚ ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಇದು ಮಹಾಯುದ್ಧದ ತರುವಾಯ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡಿತು. ಕುವೆಂಪು ಪ್ರಕಾರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅದು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದುದಲ್ಲ ಆದುದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ ಅಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಕಲಾವಿದರು ಲೇಖಕರು ವರ್ಣಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಮೂಲತಃ ಮನುಷ್ಯರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು 1810–1925ರ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ. ಇದು ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ. ಸರಿಸುಮಾರು ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಈ ವಾದವು ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರವೂ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಲೇಖಕ; ಕವಿಚಿತ್ರಕಾರ ಇವರ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯೇ ಈ ವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ. ಜೀವನದ ಕ್ರಮದ ಬಗೆಗಿನ ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ. ಮನಸ್ಸು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ? ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕಾರರಾದ ವಿನ್ಸೆಂಟ್ ವಾನ್‌ಗೋ; ಪೌಲ್ ಗೋನ್; ಎಡ್ವರ್ಡ್‌ಮೆಂಚ ಮುಂತಾದವರು ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದರು. ಜೀವನದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳು; ಅದರ ಭಾವನೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯ. ಈ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಚೆಯ ಹೆಸರು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದುದು. ಭೌತಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಕಲೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾಂತ್ರಿಕ ಬದುಕನ್ನು, ಯುದ್ಧದ ಭೀಕರತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ನೋಡದೆ ಅದನ್ನು ಅಂತದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಪಾರಲೌಕಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವೆಂದು ಕ್ರೋಚೆಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರೋಚೆಯದ್ದು ಭೌತಿಕ ವಾದದ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನಿಲುವು. ಅವನು ಕೇವಲ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಸಾಧಿತವೇ ಸಹಜವೇ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಮುಂದೆ ಇದ್ದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅವನು ಸಾಧಿತ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಹಜ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧವೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಒಂದು ಸಹಜ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಧಿತವಾಗುವುದು. ಇದನ್ನೇ ಪ್ರೈಮರಿ ಮತ್ತು ಸೆಕೆಂಡರಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಲೆಯೇ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭೂತಿಯೇ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಕ್ರೋಚೆಯ ನಿಲುವು. ಕಲೆಯನ್ನು ಅವನು ಶುದ್ಧೀಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಹಜ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಏಕತೆಯು ಕ್ರೋಚೆಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಬಾಹ್ಯದ ಯಾವುದೇ ನಿಯಮಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಕ್ರೋಚೆ ಹೇಳಿದ. ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ವಿಷಯ ವಸ್ತುಗಳ ಮತ್ತು ರೂಪಗಳ

ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರಮುಖ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆನ್ನುವುದು ಸರಳ ಸಮೀಕರಣವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ತಳಹದಿಯೂ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಮಸ್ತ ತಿರುಳನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವನದ ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವು ಇದೆಯೇ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಅದು ಇಲ್ಲ. ಸೆಲ್ಫ್ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಸ್ವಂತವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಹಿಂಸೆಯ ವಿರೋಧಿಯಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂಬ ಖ್ಯಾತಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಅದು ಒಂದು ನೆರಳು ಮಾತ್ರವೇ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲತಃ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕ್ರೋಢಿಕರಣವಾದ ರೂಪ. ಜರ್ಮನಿಯ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಪರಂಪರೆಯ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ನೆರಳುಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮಹತ್ವವು ಅರ್ಥವಾಗಲೂ ಸಾಧ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಅದನ್ನು ಸತ್ಯದ ಸಣ್ಣ ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಭೌತಿಕವಾದದ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಆಗಿತ್ತು.

ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವನತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಿಜವಾದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪವು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅವನತಿಗಳನ್ನು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಇರಬೇಕಾದ ಎಚ್ಚರವು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ನೋಡಿದರೆ ಅದು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಂಡರೂ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅದು ಹಾಗಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮೂಲತಃ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯನ್ನು ಹೇಳಲು ವಿಫಲವಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಮಿತಿಗಳು ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತ್ತು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ದೃಢವಾಗಿಯೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಧ್ವನಿಗಳು ಬೇರೆ ಇವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿಜ, ಆದರೆ ಅದು ವಿವರಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಶಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದೇ ಅದರ ಮಿತಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ವಿಷಯವಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅದೆಂದರೆ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಮತ್ತು ಅದರ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು

ಭಿನ್ನವಾದವು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಏನನ್ನು ಹೇಳಿದೆವೋ ಅದು ಬದಲಾದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿನ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮೂರ್ತತೆಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥವು ಹೇಳುವ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ರೈತರು, ಕಾರ್ಮಿಕರು ಹಾಗೂ ಅಂಚಿಗೆ ಸೇರಿದ ಜನರು ಮುಖ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಜನರ ಆಶಯಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಚಳುವಳಿಯು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಕೇಂದ್ರ ಆಶಯವಿರುವುದು ವಾಸ್ತವವಾದದ ನಿರಾಕರಣೆಯಲ್ಲಿ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಪ್ರಮುಖನೆಲೆಯಿರುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ. ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನ; ಅವನ ಒಳನೋಟ; ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಬರಿಯ ಬಾಹ್ಯದ ವ್ಯಾಪಾರವಷ್ಟೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪಂಥದ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಕೂಡಾ ಸಹಜ; ಬಾಹ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವ ಹಾಗೂ ಮನೋಭಾವನೆಗೆ ತಕ್ಕಂತಿರುವ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೂ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಅದು ಎರಡು ಅಲಗಿನ ಕತ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿಯಾದ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆದಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದು ಶೈಲೀಕರಣ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಪರಿಶೀಲಿಸಿತು ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎಂದರೆ ಅದು ವಿಶೇಷವಾದ ಕೌಶಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅದು ಹೇಳಿದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದರೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳದು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ರೂಪಿತವಾಯಿತು. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅದರ ಗುಣದಿಂದಾಗಿ ತುಂಬಾ ರಾಡಿಕಲ್ ಎಂದು ಅನಿಸಿದ್ದು ಕೂಡಾ ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಟುವಾಗಿಯೂ ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದು ನಿಜ. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಗರೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಬಿಡಿ – ಈಗ ನಾವು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡೋಣ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ನಿಜ ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಚಿಂತನೆಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧದ ವಿವೇಚನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹೇಳುವ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ಬರೀ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅವನತಿಗಳ ನಡುವಣ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ತಾನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದಷ್ಟು ಎಚ್ಚರವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವೇ ಸರಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ರೈತರು ಕಾರ್ಮಿಕರು ನಾಪತ್ತೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಬಂಡವಾಳವಾದವೇ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದವು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೇ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಘಟಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಒಂದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕವಾದ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಎರಡೂ ಸರಿಯಾದ ವಿಧಾನವು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಂಡವಾಳ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನದ ರಚನೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನೂ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ಮಾತ್ರ. ಬಂಡವಾಳದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಾರಣಗಳೇ ಬೇರೆ. ಎಲ್ಲಾ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳಿಗೆ ತಿಳಿದಿರುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮೂಹದ ನಡುವೆ ಏನು ಛಿದ್ರತೆ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಸರಿಯಾದ ಚಿತ್ರಣವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಜರಾಗಿರುವುದೇನು? ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿ ಹಾಜರಾಗಬೇಕಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದರ ಚಿತ್ರಣವು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ತನಗೆ ದೊರತಿರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸುರುಳಿ ಸುತ್ತಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಸ್ತು ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸಲು ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯ ನಿಜವಾದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೂ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮನಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥವು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಗುಂಪು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುಂಪಿನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಂಶವು ಮಾತ್ರವೇ. ಯಾವುದನ್ನು

ನಾವು ನಿಜವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ಮುಖಗಳನ್ನು ಪರಿವೀಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕಿಡುವಾಗ ಹೇಳುವ ಪ್ರಮುಖ ಮಾತೆಂದರೆ ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಭಾವಾವೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂದು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಭಾವಾವೇಶವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ತಕ್ಷಣದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಾವೇಶವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕ್ಷಣದ ಅನಿಸಿಕೆಯಾದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗ ಮಾತ್ರವೇ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಂವಾದಿ ಹಾಗೂ ವಿಷಯನಿಷ್ಠ ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಭಾವಾವೇಶವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ ಅದರ ಮಾನದಂಡ ಯಾವುದು ಯಾಕೆ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ತನ್ನ ವಿರುದ್ಧದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮದು ಹೊಸರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಒಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿತ್ತು. ಅದರಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ಅದು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲ ಹೊಂದಿತು. ಹಾಗೇ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದರ ಬಗೆಗೆ ನಿಲುವು ಮಾತ್ರ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವು ಬಂತು. ಕಲಾತ್ಮಕ ದ್ವಂದ್ವತೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ತರಹದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಲೆನಿನ್ ಒಂದು ವಂಚಕ ಗುಣವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಅದರ ಛಾಯಾಚಿತ್ರದ ಮಾದರಿಯ ಕಲೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂನ ಬಾಹ್ಯದ ಜಗತ್ತು ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವಾಗ ಅದು ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಿತು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕೆಲವು ಇಂಪ್ರೆಶನ್ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ಅದರ ಸಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಆಶಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕುರಿತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ–ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಸುಳ್ಳು ಮತ್ತು ಅದು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯೆಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅದು ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸಿತು. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ತಾವು ವಿಚಾರ ಪರರು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ವೈಚಾರಿಕತೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಪ್ರಗತಿಪರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ತುಂಬಾ ಖಚಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ

ಅದು ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ–ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ತಪ್ಪು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಥಗಳು ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೊರತಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಗುರಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿತ್ತು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ತಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ರೂಪಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ. ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮಾಡುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾವಿದರು ಜನ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ನಡುವೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಗುಣವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಧೋರಣೆಯು ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಅವರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವು ತುಂಬಾ ಪವಿತ್ರವೆಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಯಿತು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ವ್ಯಂದೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ್ದು ಸಮಾಜ ಬಗ್ಗೆ ನಿಜವಾದ ಒಂದು ಅರಿವು.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಥೆಂಟಿಸಿಟಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಅಥೆಂಟಿಸಿಟಿಗಳ ನಡವಣ ಸಂಬಂಧ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗವೊಂದೇ ಕಲೆಯ ಮಾನದಂಡವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಗಣಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು– ಅದು ಬ್ರೆಕ್ಟನದು–"ಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಕಲಾವಿದನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಯುದ್ಧದ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬದಲಿಸಿದರು."

ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಸಂವಹನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಸಂಕಥನವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಡಿಸ್ಕೋರ್ಸ್ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಕಥನವೆಂದೂ ಕಮ್ಯುನಿಕೇಶನ್ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಂವಹನವೆಂದೂ ಬಳಸುವುದು ಇದೆ.

ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವುದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವುದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬಂದ ಪದವಾಗಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಪದವಾದ 'Communication' ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲ ಪದವಾಗಿದೆ. 'Communicationem' ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಪದವಾಗಿದೆ. ರೋಮನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'Communis' ಇದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. 17ನೇ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಸಂವಹನದ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು

ರೂಪುಗೊಂಡಂತೆ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ರಸ್ತೆಗಳು, ಕಾಲುವೆ, ರೈಲ್ವೆ, ಮುದ್ರಣ ಮಾಧ್ಯಮ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. 20ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವು ಇವೆರಡೂ ಜಂಟಿ ಪದಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ 'ಸಂವಹನ ಕೈಗಾರಿಕೆ' ಎನ್ನುವುದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಸಾರಿಗೆ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಿಂತ ಇದು ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದು, ಆಲೋಚನೆ, ಮುದ್ರಣ, ಬಾನುಲಿ ಇವು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಸಾರಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಒಂದೆಡೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದು ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ಸಾಗಾಣಿಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಈಗಿನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಹಳ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆಯೆನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಇದನ್ನು ಉತ್ಪಾದನಾ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪರಿವರ್ತನೆಯೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಮತ್ತು ಅದು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದೂ ಸತ್ಯ.. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಶುರು ಮಾಡಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಗತಿಗಳತನಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರದತನಕ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂ ಸಾಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಅವು ಸ್ವಯಂಭೂತವಾಗಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದಾರೂ ನಿರ್ವಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಇದರ ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತೀಕರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಿಂದಿರುವ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವು ನಿಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಅದು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಜ ಸ್ಪರ್ಶವಿದೆ. ಅದು ಜೀವನದ ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ನಿಜವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ವಿಮರ್ಶಕರು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನವು ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ದ್ವಂದ್ವವಾದುದು ಎಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಆಲೋಚನೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವುದು ನಮ್ಮ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ. ಇದು ಒಂದು ವಿಧಾನ. ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯು ಇದೆ-ಅದು ಭಾವ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಾವು ಮಾಡುವ ಆಬಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಅಳುವುದು, ನಗುವುದು,

ಬೈಯುವುದು ಕೂಡಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ. ಅಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ವಿಷಾದವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗು ಆಲೊಚನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಾತ್ವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಮಗುವೊಂದು ಹಸಿವೆಯಾದಾಗ ಅಳುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಅದರ ಅಗತ್ಯ. ಅದರ ಹಕ್ಕು ಕೂಡಾ ನಿಜ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕರೂಪವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಮಾನವನ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬಹಳವಾಗಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಮುಖ್ಯ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರೂಪನಿಷ್ಠ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕೈ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ನಿಜವಾದ ವಾಸ್ತವವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿಗಿಂತ ಹೊರಗಿನದು? ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮಗೀಗ ಇದು ಮುಖ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ಈಗ ನಾವು ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಈಗ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ನಂಬುವ ನಿಸರ್ಗವಾದವು (ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ) ಒಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸವಾಲನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರು ಇಡುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಂ ಯಾವಾಗಲೂ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳು ನಿಜಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಿಯಮ ಸಂಹಿತೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವನು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುವ ವಾಸ್ತವವು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಭಿಜಾತಕಲೆಯ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಭಾವನೆಗಳ ಉದ್ರಿಕ್ತಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಾದವು ಹೇಳುವ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಅಂಶವು ತೀರಾ ನಿಜವಾಗಿರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ.

ಕಲೆಯು ವಾಸ್ತವದ ಹತ್ತಿರವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆಗಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಭಾವನೆಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ನಂಬಿಕೆಯೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಲೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಷಯ ನಿಷ್ಠ ನಿರೂಪಣೆಯಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಷಯ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ, ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕಲಾವಿದನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಜರ್ಮನಿಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥವು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಮನಸ್ಸಿನ,

ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆದರ್ಶೀಕೃತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕಲೆ. ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಆದರ್ಶದ ರೂಪ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋವಿನ ಆದರ್ಶದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ನಂಬುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. "ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾ ಬಂದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ.

ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ. (ಇಮಾಜಿನೇಟಿವ್ ರೆಪ್ರಸೆಂಟೇಶನ್)-ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನೇ ಆಗಲೀ, ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಗಲೀ ಲೇಖಕನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ನಾವು ಕಲ್ಪಿತವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು "ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ರೀತಿಯ ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸರಳವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. "ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ"ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ರೋಮಾಂಟಿಸಿಂಮ್ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು." ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ"ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಯಾವಾಗಲೂ ದಾರ್ಶನಿಕನಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. "ರವಿ ಕಾಣದನ್ನು ಕವಿ ಕಂಡ" "ಕವಿಯೂ ಒಬ್ಬ ದಾರ್ಶನಿಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ." ಇತ್ಯಾದಿ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುತ್ತವೆ. ಕವಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅವನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅನೇಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಲ್ಲನೆಂದು ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯೂ ಒಬ್ಬ ತತ್ವ ಜ್ಞಾನಿಯೆಂಬ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವು ಪ್ಲೇಟೋನಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಏನೋ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಕಲು ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾವ್ಯಕೃತಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು. ಅದು ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವೇ ಹೊರತು ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಕಲಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಲೋಕ ತನಗೆ ತಾನೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು; ಲೋಕಭಿನ್ನವಾದುದು. ಬರಹಗಳು 'ನಿಯತಿಕೃತ-ನಿಯಮರಹಿತ' 'ಅನನ್ಯಪರತಂತ್ರ' 'ಅನುಕರಣೆ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥವು ದೊರಕಿರುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ. ಇದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿತು. ಅನುಸರಿಸು, ಸಾಮ್ಯತೆ, ಹೋಲಿಕೆ, ಅನುಕೃತಿ, ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸು; ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪದಗಳ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಯ ಮೂಲಕ ಅನುಕರಿಸು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ದೊರೆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ,

ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಸಾಮಾನ್ಯವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಆದರ್ಶೀಕರಣಕ್ಕೂ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೆಣಿಗೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪರಿಣಾಮ ಬೀರದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಯೋಚಿಸಲೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಸಂಗತಿಗಳು ಬಹಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಕುರಿತು ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತು ಗಮನಾರ್ಹ. ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಯಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲಿ ನಾವು ಭಾವಿಸುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಾವು ನಡೆಸುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅನುಸಂಧಾನ. ಎರಡನೆಯದು ನಾವು ನಡೆಸುವ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನುಸಂಧಾನ. ಇದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಮ್ಮೆದರು ಇರುವ ಭೌತಿಕ ನಾವು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ವಿಧಾನವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ದೃಶ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೋ ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಪ್ಲೇಟೋ ಇವೆರಡರ ಮಧ್ಯೆ ವಿಭಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲೀ, ಘಟನೆಯನ್ನಾಗಲೀ ನಾವು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲೆವು ಆದರೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾರೆವು. ಇದು ನಮ್ಮ ಮಿತಿ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಪ್ಲೇಟೋ ಇದನ್ನು ಕೈಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆಯೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳು ನಮಗೆ ಸರಿಯಾದ ವಿವರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ವೈದ್ಯ ವಿಜ್ಞಾನ, ಭೂಗೋಲ, ಪರಿಸರ ವಿಜ್ಞಾನ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಶಾಖೆಗಳು ನಮಗೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೇಯವಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಮಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡೇ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನೋಡಿ ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣವನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಇದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಕೆಲವು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಮರದ ನೆರಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮರದ ಬೇರು ಹೀಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದುವೇ ಸರಿಯೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಣ್ಣು ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ನಿಲುವು. ಮನಸ್ಸು ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಮಾದರಿಯದು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಪಿತವಾದರೆ ಆಗ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವು ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡನೆಯ ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರ. ಮೂರನೆಯದು

ನಮ್ಮ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ, ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯುವ ವಿಧಾನವು ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ವಿಧಾನವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದೂ ಹೌದು. ಇದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಹೇಳಿದೆನೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನವು ಮಾತ್ರ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೀ, ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಲು ಹೊರಟರೂ ಅದು ಅಪೂರ್ಣವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಆತ ಮಾಡಲಾರ. ನಿಜವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರ ಅವನು ಅನುಕರಿಸಬಲ್ಲ. ನಿಜಕ್ಕೂ ಅವನ ಬರವಣಿಗಗೂ ಅಂತರವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ಲೇಟೋನ ವಾದ.

ಕಾಲ್‌ರಿಜ್ ಕಲ್ಪಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ, ಅವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಅನುಪಾತ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಗೆ ಭಾಷೆಯ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಾಗಲೇ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಆಲೋಚನೆ, ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಹಜತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗಲೇ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕಲೆಯು ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಕರಣೆ. ಆದರೆ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಘಟಕಗಳೇ? ಪಯಣದ ಮೂಲಕ ನಾವು ಮಾಡುವ ಯಾವುದೇ ಗುರುತುಗಳು ಶುದ್ಧ ವಾಸ್ತವದ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ನಾವು ಮಾಡುವ ಅನೇಕ ಕೆಲಸಗಳು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರ. ನಮ್ಮ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕವಿಯು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಾಗೇಯೇ ಅನುಕರಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಕವಿಯು ಅನುಕರಿಸಿದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಯುರೋಪಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅನಂತರ ಸಂಭವಿಸಿದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡಿದವು. ಇದರ ಅನಂತರ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಅನಂತರ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಪಕ ಬದಲಾಣೆಯಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವು ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ. ವಸಾಹತುಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಗೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿರುವುದು. ಶುದ್ಧ ವಿಜ್ಞಾನ (Pure science) ಇದನ್ನು ವಸ್ತು ನಿಷ್ಟ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಈ ಅಧ್ಯಯನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯು ಮುಖ್ಯ. ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ, ಶುದ್ಧ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಭೌತ ವಿಜ್ಞಾನ, ಜೀವ ವಿಜ್ಞಾನ, ಪರಿಸರ ವಿಜ್ಞಾನ – ಹೀಗೆ

ಜ್ಞಾನೋಪಶಾಖೆಗಳು ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಫಲಿತಾಂಶವು ಹೇಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಮಾಣವೇ ಮಾನದಂಡ, ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನ ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಮಾಜ, ಆರ್ಥಿಕತೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುವಾಗಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದಲೇ ಪಡೆಯಲಾಯಿತು. ಉದಾ: ವಿಕಾಸವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ (ಡಾರ್ವಿನ್) ದೇಹ ರಚನೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಮಾನದಂಡವಾಗಿರಿಸಿದೆ. ಇದನ್ನು ಅನಂತರ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ಹೊಸ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಯಾವ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳದೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾನವಿಕ ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ವಿಶೇಷಣವು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಶುದ್ಧ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ. ಉದಾ : ರಾಜ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ವ, ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿ. ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮೂಲದ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕುರಿತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿತ್ತು.

ಹಾಗಾದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಸೂತ್ರ ಈ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೇನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ? ನಾನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ ಅದು ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಅನುಭವ ತನಗೆ ತಾನೆ ಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು, ತನ್ನಿಂದಾಗಿಯೇ ನಾವು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾದದ್ದು, ಒಂದು ಸಹಜ ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳದ್ದು. ಆಮೇಲೆ, ಅದರ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಸಹಜ ಮೌಲ್ಯವೊಂದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಥವಾ ಧರ್ಮದ ಸಾಧನವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಗೌಣವಾದ ಮೌಲ್ಯ ಇರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ತಿಳುವಳಿಕೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಭಾವಗಳನ್ನು ಮೃದುಗೈಯುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಸದುದ್ದೇಶವೊಂದನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುತ್ತದೆ; ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಸೂತ್ರದಿಂದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ಕಲೆ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದುದೆಂಬ ತತ್ವಕ್ಕಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಕಲೆ ಮಾನವಜೀವನದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಥವಾ ಪರಮಗಂತವ್ಯವೆಂಬ ತತ್ವಕ್ಕೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕರ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಬಹುದು.

"ಕಾವ್ಯ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದುದು ಎಂಬ ಸೂತ್ರವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹುಮುಖ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತ ಸ್ಥಾನವುಂಟೆಂಬ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗುವ ನೈತಿಕ ನಿರ್ಣಯದ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಏನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಏನನ್ನಾದರೂ ಹೇಳುವ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ, ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಅಲ್ಪವಾಗಿ, ಗೌಣಪರಿಣಾಮಗಳು ಉಪದ್ರವಕಾರಿಯಾಗಬಹುದು. ಆ ಸೂತ್ರ ಹೇಳುವುದಿಷ್ಟೇ. ಕಾವ್ಯವು ಮಾನವ ಕಲ್ಯಾಣದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ್ದರಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಮಾನವ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಬಾರದು ಮತ್ತು ಈ ಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಕಾರದ ಸಹಜಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂಬಂಧ ಕೋರದೆ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸದಿದ್ದುದನ್ನು ನಾವೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕೇವಲ ಆದರ್ಶ ಮಾತ್ರ.

ರೂಪವಾದಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳತಕ್ಕವನ ಆ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಒಂದೊಂದೂ ಐದು ಅಥವಾ ಆರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಅವು ನನಗೆ ನಿಜವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಚಕ ಸಹಜವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಸುಳ್ಳಾಗಿ ಮತ್ತು ಉಪದ್ರವಕಾರಿಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯ ಅಂತಿಮ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಅಪರಿಹಾರ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ವಿವಾದವೊಂದನ್ನು ನಾನು ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂದು ನಟಿಸುವುದು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೆ ಯಾವ ವಸ್ತುಗಳು ಕಲೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸಲಾರೆವು ಅಥವಾ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂತಹ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲಾರೆವು ಎಂಬುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೂ ಸತ್ಯ. ಸುಂದರ ಅಥವಾ ಉದಾತ್ತ ಮತ್ತು ವಿಕೃತ ಅಥವಾ ದೂಷಿತ ಎಂದು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುವುದು ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಈ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸೇರಿದೆಯೆಂಬುದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಅಳೆಯುವುದು ಹಳ್ಳಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದಂತೆ, ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳನ್ನು ಕವಿಯ ಅರ್ಥವೆಂದು ತಪ್ಪು ತಿಳಿದಂತೆ.

ಅಸಮರ್ಥನಾದ ನೀತಿವಾದಿ ಅಥವಾ ಇಂದ್ರಿಯವಾದಿ ಕವಿಕೃತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಭ್ರಮಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಕೃತಃ ಅದು ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ್ದು, ಕಲೆಯದಲ್ಲ. ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನತೆಯ ಉತ್ತಮ ಅಥವಾ ಪ್ರಬಲ ಭಾಗವನ್ನು ದುರ್ಬಲ ಅಥವಾ ನಿಕೃಷ್ಟ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಲಿಗೊಡಲು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಕೆಚ್ಚಿನ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂಶಯ. ಆದರೆ ಅವರ ಸೂತ್ರ ಈ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವರನ್ನು ಸರ್ವಥಾ ಬದ್ಧರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಮಾನವನ ಪತನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲತರವಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ತೀಕ್ಷ್ಣತರವಾದ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯೇನೆಂದರೆ, ಇಂತಹ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಅದನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೌಲ್ಯವಿರುತ್ತದೆ.

ಕೇವಲ ರೂಪವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಾವ ಸಂಗತಿಯೂ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ರೂಪವೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ. ಶೈಲಿಗೆ ಅದು ತಿಳಿಸುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಪಾರ್ಶ್ವಿಕವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೌಲ್ಯವೊಂದಿರಬಹುದು, ಸುರಚಿತವಾದ ವಾಕ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ. ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ರಚನೆಯಿಂದ ನೀವು ಸಂತೋಷಗೊಳ್ಳಬಹುದಾದಂತೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶೈಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು.

ಉತ್ತಮ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೀಗೆಯೇ ಛಂದಸ್ಸು, ಅರ್ಥದೊಡನೆ ಅಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಾಗ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ

ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಾಯಃ ಶೈಲಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಶಕ್ತಿ, ಈ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ವಿಭಿನ್ನ ನಿಲುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಛಂದಸ್ಸೊಂದನ್ನೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಅದಕ್ಕೊಂದು ತೀರ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಬೆಲೆಯುಂಟು.

ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಸಂಗೀತಗಳ ಉತ್ತಮ ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಗಾಗ ದೃಢಗೊಳಿಸುವಂತೆ, ಇತರೆ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಲ್ಲ; ಅವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ತಿರುಳು ರೂಪದೊಡನೆ ಅಭೇದಗೊಂಡಿದೆ. ಶಬ್ದಗಳಾದ್ದರಿಂದ, ಅದರವಲ್ಲದ ಬೇರಾವುವೋ ಶಬ್ದಗಳು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆಂದು ನಾವು ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಊಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇತರ ಕಲೆಗಳು, ದರ್ಶನದ ಅಥವಾ ಧರ್ಮದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಭಾವನೆಗಳು, ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಬದುಕು ನಮಗೆ ನೀಡುವ ಅಥವಾ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೇರುವ ಬಹು ಅಂಶಗಳು, ಅದಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾಗಿವೆ. ಅದರವು ಕೇವಲ ಸದೃಶವಾಗಿವೆ. ಅದು ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ನಮ್ಮ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನಾಗಲಿ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಿವೇದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕನಸುಗಳನ್ನೂ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನೂ ನಿವೇದಿಸುವುದಂತೂ ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಅದು ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ರೂಪದ ಐಕ್ಯದಲ್ಲಿ ದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಧರ್ಮದಂತಹ ಇತರ ಅನುಪಮ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಗರ್ಭೀಕೃತವಾಗುವ ಏನೊ ಒಂದನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಅನುಪಮ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಗರ್ಭೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿಶಿಷ್ಟಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅದರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಮತ್ತಾವುದೂ ತುಂಬಲಾರದು. ತನಗಿಂತ ಆಚೆಗಿರುವ ಏನನ್ನೋ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಇನ್ನೂ ತೋರುತ್ತಿದೆ. ಇತರ ಕಲೆಗಳು, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ದರ್ಶನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದೂ ಇದನ್ನೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ನಾವು ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವಂತೆ ಚೋದಿಸತಕ್ಕದ್ದು ಅದೇ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿತೆಯ ಸುತ್ತ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾತ್ರವೆ ಅಲ್ಲ, ಅನಂತ ಧ್ವನಿಯ ಆವರಣವೊಂದು ತೇಲುತ್ತಿದೆ."

ಈ ಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ವಿವರಗಳು 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಚಾರಪ್ರಣಾಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯು ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ ಕಲೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಹಾಗೂ ಕಲೆಗಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದೆ. ಆದರ್ಶವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಬದ್ಧತೆಯು ಕೇವಲ ಕಲೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತಾವಾದವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯು 19 ಮತ್ತು 20ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅದರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮೌಲ್ಯಯುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ಆ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಗೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಆನಂದವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಮಾತ್ರ. ಸಾಮಾಜಿಕತೆಗೂ ಅದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಜನರ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು

ಹೊರುವ ಭಾರ ಆತನಿಗಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ತನಗುಂಟಾದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆಯು ಸ್ವಾಯತ್ತವೂ ಕೂಡ ಹೌದು. ಇದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಲೆನಿನ್‌ವಾದವು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಾರದಿರುವ ಕಲೆಯು ಅರ್ಥಹೀನವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ನಿಲುವು. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದನೆಯದು ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು – ಭಾವುಕ ಹಾಗೂ ಒಳಗಣ್ಣಿನ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಕಾಣುವಿಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದನ್ನು ಕಲ್ಪನಾ ವಿಶೇಷದ ಗ್ರಹಿಕೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾ ಬರಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ 'ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಶೇಷ ಸಂವೇದನಾಶೀಲತೆ'ಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಬೆಳಗನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಬೆಳಗು ಎಂಬಂತೆ ಕಾಣುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲ.

ಉದಾ : 'ಮೂಡಲ ಮನೆಯ ಮುತ್ತಿನ ನೀರಿನ ಎರಕವಾ ಹೊಯ್ದು' ವಸ್ತು ಇರುವುದನ್ನು ಇರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದು ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲ. ಅದು ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವುದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭೆಯಾಗದೇ ಇರಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವರ ಶಕ್ತಿಯು ಸೀಮಿತವಾದುದು. ಇರುವುದನ್ನು ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಾಗಲೀ; ಅದೇ ರೀತಿ ಅನುಕರಿಸುವುದಾಗಲೀ ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಶಕ್ತಿ ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಶಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ಕವಿಯು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು (primary imagination) ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಶಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಜಗತ್ತನ್ನು; ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೋಲ್‌ರಿಜ್ ದ್ವಿತೀಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು (Secondary imagination) ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಲೋಕಾನುಭವ. ಎರಡನೆಯದು ಕಲಾನುಭವ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ನಾವು ಬಳಸುವ ಇಟ್ಟಿಗೆ, ಮರಳು ಇವು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಅವುಗಳಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾವು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೇಯೇ ನಾವು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ. ದೇಶವನ್ನು ಸುಂದರವೆಂದು ಕರೆಯತ್ತೇವೆ. ದೇಶವನ್ನು ಸುಂದರವೆಂದು ಕರೆಯುವಾಗ ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮ್ಮ ಖುಶಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕೇವಲ ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದುದೂ ಹೌದು. ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ

ಮಹತ್ವದ್ದನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಡಯಲಿಕ್ಟಲ್ ವಿಧಾನವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು–ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡುವಂತಿಲ್ಲ. ಆಲೋಚನೆ ವ್ಮತ್ತು ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಟ್ಟಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಅವರದೇ ಅಭಿರುಚಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗವು ನಂಬಿತು. ಆದರೆ ಇದು ಹೆಗೆಲ್ ಕೂಡಾ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ವಿಶೇಷವಾದ ರೀತಿಯುಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತೇವೆಂಬುದನ್ನು ಧೃಢವಾಗಿ ನಂಬುವ ರೋಮಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ವಿಶೇಷವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿತು. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಬರಹಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದೂ ಅಲ್ಲ. ಬರಹವೆಂದರೆ ಅದು ಲೇಖಕನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಬರಹದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹಾಜರಾಗುತ್ತದೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಹಾಜರಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಹದಲ್ಲಿ ಬಂದುದನ್ನು ನೋಡಿ ಲೇಖಕನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳದೇ ಉಳಿದಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ನಿಲುವು.

ಕ್ರೋಚೆಯ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವು ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಅವನ ವಾದಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ರೂಪವು ಹೀಗಿವೆ :

1) ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಆಸ್ವಾದಗಳೆರಡೂ ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಹೃದಯರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು.

2) ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ (ಅಂತಃಸ್ಫುರಣೆಯಿಂದ) ದೊರೆಯುವ ಜ್ಞಾನ ಬೇರೆ, ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನ ಬೇರೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸಹಜ. ಎರಡನೆಯದನ್ನು ನಾವು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

3) ಕೆಲವನ್ನು ನಾವು ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ.

4) ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನಾಲ್ಕು ಶಕ್ತಿಗಳಿವೆ: 1) ಗ್ರಹಿಕೆ 2) ಸಂವೇದನೆ 3) ಸಂಬಂಧ 4) ನಿರೂಪಣೆ.

5) ಈ ನಾಲ್ಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ.

6) ಅಂತಃಸ್ಫುರಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ.

7) ಅಂತಃಸ್ಫುರಣೆ; ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಉಂಟಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ (ಬಹಿಃಕರಣ ಕ್ರಿಯೆ) ಇವು ನಾಲ್ಕು ಸೇರಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕೃತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್‌ರ ಮತ್ತೊಂದು ನಿಲುವನ್ನು ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗವೆನ್ನುವುದರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೈತ್ರಿಯು ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಎಂದು ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನ ಮಾನಸಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯು ದಿನಂದಿನದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದು ನವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಸಂಗೀತದ ಕಡೆಗೂ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸಿತ್ತು. ಹಾಗೇ ಅದು ಜರ್ಮನಿಯ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿತ್ತು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಜರ್ಮನಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ತಂದ ಪರಿವರ್ತನೆಯೇ ಈ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ರೂಪು ತಳೆದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಕಲೆಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದಿರುವುದು ನಿಜ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯದ ಮುಖವಿದೆ. ಅದು ಅಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಒಡೆಯಲು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವಂತಿಕೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ-ಒಂದು ಚಳುವಳಿಯು ಮತ್ತೊಂದು ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸುಲಭ ಸಾದ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಧಾಟಿಯೂ ಇದೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಕೆಲವು ಇಂಪ್ರೆಶನ್‌ಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವಕ್ಕೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನಿಲುವಿಗೂ ಅನೇಕ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಥೆಂಟಿಸಿಟಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬೇರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಲುವು ಬೇರೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಂತವನ್ನು ಏಕಾಂಗಿತನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವರ ನಿಲುವು ಎಂದೇ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಕೂಡಾ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಇಡಬೇಕು ಅದು ಕೇವಲ ಖಾಸಗಿಯಾದುದು ಅಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದವನ್ನು ಪಲಾಯನವಾದವೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದವನ್ನು ನಾಗರಿಕರು ನಡೆಸಿದ "ನಾಗರಿಕ ಯುದ್ಧ" ಎಂದೂ ವಿವರಿಸಲಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ ಆಯಿತು. ಅದು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯು ಬೇರೆ. ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಬಿಳುಪು ಮಾಡಿ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಹೊರಡುವುದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಭಿನ್ನ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸೂಡೋ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು.

ಎಂ. ಬಿ. ಏಟ್ಸ್ "ದಿ ಸಿಂಬಲಿಸಂ ಆಫ್ ಪೊಯೆಟ್ರಿ" ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು; ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖಕರು ಈಗ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು

ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಕುರಿತು ಮಾತಾಡದಿದ್ದರೆ ಯಾವ ಮೌಲ್ಯವು ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲಾ ಲೇಖಕರು ಅವರು ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಒಲವು ಇದ್ದವರಾಗಲೀ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅರಿವು ಇದ್ದವರಾಗಲಿ ಅವರಿಗೆ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯು ಕೂಡಾ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ.

"ಅವನದ್ದು ಜನವಿರೋಧದ ಕಾವ್ಯ, ನಿಜ
ಆದರೇನಂತೆ, ಎಂಥಾ ಪದವಿನ್ಯಾಸ, ಏನು ಮಜ
ಪ್ರಾಸ. ಇವನದ್ದು ಹೊಂಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿ
ಬದುಕು ಬೆಳಗದ ಬರಹ. ಆದರೂ ಸುಭಗ ಶೈಲಿ.

(ಅನುವಾದ ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ–ಯೇಟ್ಸ್ ಕವಿಯ ನೆನಪಿಗೆ–ಡಬ್ಲು ಎಚ್ ಆಡೆನ್)

ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಬರಹಗಾರರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಲೇಖಕ ಯಾವುದನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಈ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕರು "ಸ್ಫೂರ್ತಿ" "ಭಾವುಕತೆ"ಗಳ ಕುರಿತು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಸ್ಫೂರ್ತಿ"ಯು ವಾಸ್ತವದ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ "ಸ್ಫೂರ್ತಿ"ಯಿಂದ ಎಂದು ಹಿಂದೆ ನಂಬಲಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾವುಕತೆಯು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ದೆಸೆಯಿಂದ ಹಾದಿಯು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಮಾನಸಿಕ ಆಲೋಚನೆಯ ಫಲ.

ಕವಿಯ ಭಾವನೆಯು ಶೂನ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಭಾವನೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕ ಗುಣವಿಲ್ಲ. ಚಕ್ರವು ಉರುಳುವುದು, ಸರಕಾರವನ್ನು ನಡೆಸುವುದು, ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ವಿನಾ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲದರ ಹಿಂದೆ ಭಾವನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆ. ಪದ್ಯ ಬರೆಯಲು ಇರುವ ಕಾರಣ, ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಇರುವ ಕಾರಣಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಬರೆಯಲು ಇರುವ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ ಅಷ್ಟೇ. ದಿನದ ಅನುಭವಗಳು ಯಾವಾಗ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಸಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಕ್ಕೆ ಇದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗುವ ಭಾವನೆಗಳೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ಪ್ರತಿಫಲನದ ರೀತಿಯ ಪ್ರಕಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾತ್ರ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ಭಾವನೆಗಳು ಎಂದರೆ ಅದು ಸಂತೆಯೊಳಗಿನ ಕಿರುಚಾಟವೂ ಅಲ್ಲ. ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ ಅಂತಸ್ಥ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಅದು ರೂಪ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಲಯಗಳು ಹೊಸತೊಂದು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೇ ಕವಿತೆಗಳು ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಬರಿಯ ನಿಜಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರ ಈ ಬಗೆಯ ನಿಲುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಭಾವನೆಗಳು, ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹಾಗೂ ನಾವು ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೂ ನಮ್ಮ ಬರಹಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಆಗಲಿ ಅದು ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

ಕವಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡೂ ನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಕವಿಗಳು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕರ್ತೃಗಳು ಎಂದು ಪಿ.ಬಿ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. (A defence of Poetry) ಕಲಾವಿದರು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಮುಖೇನ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಕವಿಗಳು ಶಾಸಕರಂತೆಯೂ; ಪ್ರವಾದಿಗಳಂತೆಯೂ ವರ್ತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಕವಿಗಳ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಕವಿಗಳು ಕೇವಲ ಹೊಸ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವರು ಅದನ್ನು ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಕವಿಗಳು ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು – ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ 'ಕಾಲ' 'ಸ್ಥಳ' 'ಸಂಖ್ಯೆ'ಯೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಲೇಖಕರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರ ಗುಣವು ಅವನ ಜೀವನ ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವತ್ತೂ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಸೀಮಾರೇಖೆ ಎಂಬುದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸೌಂದರ್ಯವು ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತಿನ ನಗ್ನ ಸೌಂದರ್ಯದ ದ್ಯೋತಕ. ಯಾವತ್ತೂ ಇದನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿಲ್ಲ.

ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ಅದರ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತ ಮುಖಾಂತರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು. ಹಾಗೂ ಕವಿಯ ಆಲೋಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ರೂಪಗಳ ಆಚೆಗಿರುವಂಥದ್ದು.

ಕವಿತೆಯೆನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವವೆನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಕವಿತೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕ್ಷಣದ; ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮನಸ್ಸಿನ ದಾಖಲೆ. ಕವಿಗಳು ಅದನ್ನು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಗಳು ವಿಷಯದ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವ ಪದದ ಅರ್ಥ; ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಎರಡೂ ಕಷ್ಟ. ಸದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ನಿಗದಿಗೊಂಡ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಈಗಾಗಲೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾದ ಅರ್ಥದ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಚಿಸುವುದು ತುಂಬಾ ಸುಲಭದ ಕೆಲಸ. 'ಹಿತವಾದುದು ಯಾವುದೋ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದು. ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಳ. ಆದರೆ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸದಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವೀಗ ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೋ ಅಷ್ಟೇ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಅಲ್ಲ; ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಪದ್ಯ; ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಗ್ರಂಥ; ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯೂ ಸೇರಿತು. ಅವೆಲ್ಲವನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ಅ–ಆ–ಇ–ಈ' ಎಂದು ಬರೆದರೆ ಅದು ಅಕ್ಷರ ಮಾಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಪದ ರೂಪವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿದರೆ ಕವಿತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬುದರ ಚರ್ಚೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಕೂಡಾ ತುಂಬಾ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದನ್ನು 'ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು' ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಎರಡೂ ಕಷ್ಟ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಲೋಚನಾ ಪಂಥಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿವೆ. ಆಯಾ ಆಲೋಚನಾ ಪಂಥಗಳ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಕರಗಳಿಗೆ; ಅವು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬಯಸುವ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೇನು ಎಂಬುದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಹಜ ಕೂಡಾ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪಂಥಗಳೂ ಕೂಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತಾದ ತನ್ನ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನಿತರ ಪಂಥಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪಂಥವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಚನಾವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ರಾಚನಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮತ್ತು ಏಕತೆ. ಓದುಗ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಓದುಗನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಲೋಚನಾ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೇನು? ಎಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸದೆ ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಾದಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥಗಳೂ ಕೂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮೇಯ, ಕೃತಿಯ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ನಿಲುವುಗಳ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥವು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೂಡುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ ತನ್ನ ಪ್ರತಿವಾದವನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಮೂಲತಃ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'Literature' ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. Literature ಎನ್ನುವ ಪದವು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪದವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ 'Literature' ಎನ್ನುವ ಪದದ ಬಳಕೆಯು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಪದದ ಮೂಲ 'Littera' ಎನ್ನುವ ಪದದಲ್ಲಿದೆ. Littera ಎಂದರೆ 'ಅಕ್ಷರಮಾಲೆ' ಎಂದರ್ಥ. ಯಾವ ಮನುಷ್ಯನು ಅಕ್ಷರ ಜ್ಞಾನವುಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದಾನೊ ಅಥವಾ ವರ್ಣಮಾಲೆಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೋ ಅವನು 'ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮನುಷ್ಯ'ನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಇದರ ಮೂಲಾರ್ಥ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿಯೂ 'Literate' ಎಂದರೆ 'ಅಕ್ಷರಸ್ಥ' ಎಂದರ್ಥ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ 'Literary' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥ ಬಂತು. 'lliterate' ಎಂದರೆ 'ಓದುವುದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಳಿದವನು' 'ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ' ಎಂಬಂಥ ಬರುತ್ತವೆ. Literate ಎಂದರೆ ಉನ್ನತ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆದವನು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಬರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಭಾಷಿಕ ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಯಿಂದಾಗಿ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು. ಯಾರು ಹೆಚ್ಚು ಓದಿದ್ದಾರೋ ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ತಿಳುವಳಿಕಸ್ಥರು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಬಂದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಬಂದಿತು.

ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು (ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ) ಬದಲಾದವು. ಕಲಿಕೆಯೆಂದರೆ ಅದು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥ ನಿರ್ವಚನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಮುದ್ರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಓದುವುದೆಂದರೆ ಕಲಿಕೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಯಿತು. ಇದು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮದ ತಳಹದಿಯಿಂದಾಗಿ 'ವಿಶೇಷ ತಜ್ಞತೆ'ಯೆಂಬ (Specialization) ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಪುಸ್ತಕಗಳ ನಯ ನಾಜೂಕಿನ ಓದು ಎನ್ನುವುದು ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ 'ವಿಶೇಷ ತಜ್ಞತೆ'ಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ತಿರುವು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ರಷ್ಯಾದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು (Formalist) ಕೂಡ ಇದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ರಷ್ಯಾದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಕೂಡಾ ಭಾಷೆಯ ದುರ್ಬಲತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಈ ಮಾದರಿಯ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಮೂಲತತ್ವಗಳನ್ನು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೇನು? ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟೆರಿಈಗಲ್ಟನ್ Literariness ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎಂದು ಮಾಡಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. Literature ಪದಕ್ಕೆ ಇದು ಪರ್ಯಾಯವಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ Literature ಎನ್ನುವ

ಪದವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದರ ಮೂಲ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ Literariness ಆಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗವೆಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಉಪಯೋಗ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಟೆರಿಈಗಲ್ಟನ್ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯು ನಿಜದ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅದು ಚಿತ್ರಿಸಲಾರದು. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾವಿದನು ಮಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ವರ್ಗವನ್ನು ಮೀರಬಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ಚರ್ಚೆಯು ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಕುಟುಂಬದ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವುದು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ಮನಗಾಣಬಹುದು. ಅದೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕ್ರಮ ಹೊಸದೊಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಓದು ಅನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಅಭ್ಯಾಸ. ಯಾವುದೇ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸದೇ ಹೋದರೆ ಅಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಾದ ಓದು ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತದೆ ಹೊರತು ಬೇರೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ತಕ್ಷಣವೇ ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವರ್ಗೀಕರಣದಿಂದ ನೋಡುವುದು ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಲೇಖಕನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಕ್ರಮ ಯಾಕೆಂದರೆ ಉಳಿದವರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಕವಿ ತನ್ನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ "ಸಂವಹನ" ಅನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಚರ್ಚೆಯೆಂದರೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಬರವಣಿಗೆ ಎನ್ನುವ ವರ್ಗೀಕರಣ. ಒಳ್ಳೆಯ ಬರವಣಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದ. ಬರವಣಿಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನೂ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಅನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಸಂವಾದಿ ಪದವಾಗಿದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ಲೇಖಕ ಎನ್ನುವ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಲೇಖಕ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗಲಾರ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಲ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮೌಲ್ಯಗಳು ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸುಳ್ಳು. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಎನ್ನುವುದು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ಚಿರ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವುದು, ಎನ್ನುವುದಾಗಲಿ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ', 'ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಾಗಲಿ ತಮ್ಮ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಇದು ನಾವು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಸೂಚನೆ ಯಾವುದು ಎಂಬ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ಮೌಲ್ಯ ಕೂಡಾ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದದ್ದೇ ಹೊರತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯದಾದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬರೆಯಲಾರ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲದೇಶಾದಿ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯವಾಗುವ ಅಪಾಯವಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮೌಲ್ಯವೊಂದನ್ನೇ ಓದುಗರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು

ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಓದು ಅನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಒಂದು ಪುಸ್ತಕದ ಸಂವಹನವೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಚಲನಶೀಲವಾದುದು.

ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಭಾವನೆಗಳು; ಅವನು ನಂಬಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅವನ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ವರ್ಗಾವಣೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ನಾವು ಈಗ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ಬರಹಗಳನ್ನು ಓದಲು ಅಕ್ಷರಗಳೇ ಮಾಧ್ಯಮವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಓದುಗರನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಪವಾಡದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಕಟ್ಟುವಿಕೆಯು ಕೂಡಾ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ವಿವರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಬರಿಯ ವಸ್ತುವಿಂದಲೇ ಕೃತಿ ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತು ಆಯಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನಂತಹ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾತ್ರವೇ ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲರು ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಲ್ಲರು. ಏಕೆಂದರೆ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಸ್ವತಃ ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವನು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಅವನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಈ ರೀತಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸುವುದರ ಮುಖಾಂತರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಭಾಷೆ ಆತನಲ್ಲೂ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಆತನನ್ನೇ ನಂಬಿರುವ ಇತರ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗಲೆಲ್ಲಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಗಳಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿರುಚಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನವು ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವಂಥದ್ದು, ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ಅಂಶವು ಬೇಕಿಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿ ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನ ಮತಿತ್ವವಿರುವ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವನಿಗೂ ಪ್ರಮೇಯ (ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆ) ಪ್ರಯೋಗ (ಕೃತಿ) ಪರಿಣಾಮ (ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದುವಿಕೆ) ಎಂಬುದಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಶಿಸ್ತಿನ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ ಕೆಲವನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳೆಂದು ಕೆಲವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯುವುದು ಮೂರ್ಖತನದ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಬೇರೆಯೆಂಬ ಐ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನವಾದ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ವ್ಯವಸ್ಥಿತಗೊಳಿಸಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ಒಂದು ರಚನಾಕ್ರಮದ ಒಳಗಡೆಗೆ ನೋಡುವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಕವಿಯು ಕವಿತೆಯ ಮೂಲಕ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂವಹನದ ಸಂಹಿತೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಗ್ರವಾಗಿದೆಯೆಂದು, ಅದನ್ನು ತುಂಬಾ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದುದು ಎಂಬುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮನ್ನಣೆಯು ಸಲ್ಲದು. ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯ ಬರಹ, ಮನಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಬರಹ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ಬರಹಗಳು ಕೂಡಾ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಲೇಖನ ಬರೆಯುವಾಗ ಆರಂಭ, ವಿಷಯ ವಸ್ತು, ಅಂತ್ಯವೆಂಬುದಿರುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಅಷ್ಟೆ. ಪ್ರಾರಂಭ (ಪೀಠಿಕೆ) ಕತೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಒಂದು ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮಾತಾಡುವವನಿಗೆ ಕೇಳುಗರು ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಬರಹಗಾರನಿಗೆ ಓದುಗರು ಮುಖ್ಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಆಲೋಚನೆಗಳ ವಾಹಕವಾಗಿ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದಿರಬಹುದು.

ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಭಾಷೆಯು ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷಿಕ ಅಧ್ಯಯನಕ್ರಮ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ. ಭಾಷೆಯು ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಯಾವ ರೀತಿಯ ರಚನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಅವರ ಗುರಿ. ಹೀಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರಿಗೆ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ ಕ್ರಮದ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಸಂಯೋಜನೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಸೃಷ್ಠಿ; ಸಂವಹನವು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುವುದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾಷೆಯೊಂದು ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಗೇ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ರೂಪ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವವರು ಲೇಖಕರು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಈ ರೀತಿಯ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಗುಣವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗಳ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನು ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸೂತ್ರವಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ಮತ್ತೊಂದು ವಾದವಿದೆ. ಈ ವಾದವು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ವಾಗ್ವಾದವು ಶುರುವಾಗಿರುವುದು – ನಮ್ಮ ಶಾಲೆ ಕಾಲೇಜು ವಾತಾವರಣಗಳಿಂದ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಒಂದು

ಮಾದರಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯಿದೆ. ಅದರ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವು ಬೇರೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಒಡಮೂಡಿತು. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯ ಕಾರಣವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಾದವಿದೆ – "ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಅಲಂಕಾರ" "ರಸಾತ್ಮಕವಾದುದು ಕಾವ್ಯ ಎಂಬಂಥ ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಬಾಹ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಮಾನದಂಡವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ." ಹೀಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದಾಗಲೂ ಇದೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು ಆಯ್ಕೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಅವರನ್ನು ಲೇಖಕರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅದರಿಂದ ಅವರು ಉಳಿದ ಜನರಿಗಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂವಹನದ ಒಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ.

⊙

ಅಧ್ಯಾಯ 7

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕು: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು ಇವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು: ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ ರಚನೆಗಳು. ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳು. ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಮಾನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಮಗೆ ಯಾವ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಬದಲು ಅವು ನಮಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ವಿವಾದಗಳು ಯಾಕೆ ಬಂದಿವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಯಾರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದರ ಬದಲು ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಬರೆಯುವ ಹಕ್ಕು ಮಾತಾಡುವ ಹಕ್ಕು, ಮತ್ತು ಯಾವುದರ ಬದ್ಧತೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗಿದೆ. ಬದ್ಧತೆಯು ಇದ್ದಾಗ ಯಾವುದೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಯಾವಾಗೆಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಂದಿವೆಯೋ ಆಗೆಲ್ಲಾ ಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮುಂದೆ ಬಂದಿವೆ. ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೆಲವರು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದೂ ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸರಳವಾಗಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ರಚಿಸಬೇಕು ಅನ್ನುವುದು ಲೇಖಕ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪವೂ ಹೌದು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ರಚನೆ ಶ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಆಗಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕನು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪವಾಡವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದು ಐಂದ್ರ ಜಾಲಿಕ ವಿದ್ಯೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣಿತಿಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ತನ್ನ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ; ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಚನೆ ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬುದು ಲೇಖಕನ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ರಚನೆಗೆ ತಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶವು ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಹೋಗಬಹುದು. ಅದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆಯೇ ರಚನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಅಗತ್ಯಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ತರ್ಕ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷವಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಕೊಡಬಹುದು–ಸಾಹಸ ಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಓದುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಹಸ ಕ್ರಮವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ ಖುಶಿ. ಅದು ಥ್ರಿಲ್ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಆ ರಚನೆಯು ಹಾಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥ. ಸಾಹಸ ಕತೆಗಳು ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಅನುಭವವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಸಾಹಸ ಕತೆಯು ಮೊದಲಿಗೆಯೇ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಸ ಕತೆಯು ನೀಡುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರ ರಚನೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯ; ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ; ಮತ್ತು ರಚನೆಗೂ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಭಾಷೆಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ಹೊಸ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು. ರಚನೆಗೂ ಅದರದೇ ಆದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಭಾಷೆ, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮನಸ್ಸು, ಹಾಗೂ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ. ರಚನೆಗೆ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಅದರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ. ಅದು ಹೊಸ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು– ಅನೇಕ ರಚನಾವಾದಿಗಳು ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸ್ವಾಯತ್ತವಲ್ಲ. ರಾಚನಿಕ ನಿಯಮಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವರ್ತಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆಯಾ ರಾಚನಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯು ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊರತು

ಪಟ್ಟ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಅದರ ಭಾಷೆಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಅದು ಮುಗ್ಧವೂ ಅಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ರಚನೆಯು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಿತ. ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಲೇಖಕನು ರಚನೆಯನ್ನು ಸತ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ರಚನೆಯು ಹಾಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವನು ಸತ್ಯವನ್ನು ಬರಹದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ರಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಲಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ರಚನೆಗೂ ಅದರ ಲೇಖಕನಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಸಂಕೀರ್ಣ. ಲೇಖಕನು ಹೇಳಲು 'ಯಾವುದನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ರಚನೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಚನೆಯು ಲೇಖಕನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ತುಂಡು ಮಾಡಿ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ರಚನೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದವನು ಲೇಖಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಅರೆಯಾದ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರೆವು. ರಚನೆಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಗೆ ಇರುವ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ನಾವು ಅರಿಯುವುದು ಸೂಕ್ತ. ರಚನೆಯನ್ನು ಲೇಖಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಲೇಖಕನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅದು ಸ್ವಾಯತ್ತ. ಇದರಿಂದ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಪೂರ್ಣಗೊಂಡದ್ದು ರಚನೆ. ರಚನೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಿ ರಚನೆಯು ಅದು ಇತರ ವಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ರಚನೆಯು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದು ಸ್ವ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ರಚನೆಗೆ ಸ್ವಯಂ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉತ್ಪಾದನೆಯೆಂದು ಗಣಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತಿವಾಸ್ತವ ಎಂದು ನಾವು ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಇರುವ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ರಚನೆಯು ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯ ಸೂಚನೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹಾಗೆ ನೋಡಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ರಚನೆಗೆ ಆಂತರಿಕ ಸಮಗ್ರತೆಯೆನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ರಚನೆಯು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಮತ್ತೆ ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶವಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಬರೀ ಸರಳವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿ ನೋಡಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ನಿಲುವು. ಯಾರೂ ವಿನಾ ಕಾರಣ ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣದ ನಡುವೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೊಡ್ಡದಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಬರೆವಣಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ತುಂಬಾ ಅಗತ್ಯ.

ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆ ಬರೀ ವ್ಯಕ್ತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವಭಾವವೇ ಅದರ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರ ಹೊರ ರೂಪಕ್ಕೂ ಅದರ ಆಂತರಿಕ ಸಂಗತಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಬಳಸಬೇಕಾದ್ದು ಕೇವಲ ಅದರ ಬಾಹ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಘಟಕಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯು ಅದರ ನಿಜವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅದರ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ. ಕೃತಿಯ ಸಾರ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಶೂನ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ತಾನು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಮೂಲತಃ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದು ಅವನಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದು ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಕಲೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದೇ ನಿಜವಾಗಿ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಹಮತವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಲೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಸಹಜವಾದ ಅನುಭವದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲ ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅನೇಕರು ಅದನ್ನು ಅತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಓದುವ ಕ್ರಮವು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ನಾವು ಬಳಸುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಸರಳ ಮಾಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಗುಣ, ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೂ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾವು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ನಿಲುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ "ಕರೆಕ್ಟನೆಸ್" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಇರಬಹುದಾದ ಅಂಶವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ನಿಲುವಿಗೂ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಹಾಗೂ ಅದರ ರಾಜಕೀಯವಾದ ನಿಲುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ನಿಜವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವಿಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಆಘಾತವಾಯಿತು ಎಂದರೆ ಯಾರೂ ಸಾಯಲು ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯ ನಾಟಕವು ಜೀವನವನ್ನು ಕಟು ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ– ಅವುಗಳು ಅವುಗಳ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸಬೇಕು ಎಂದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಆದರ್ಶವು ಕೇವಲ ಆದರ್ಶ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಅದು ಪರಿಕರವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. "ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವಿಲ್ಲದೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಚಳುವಳಿಯು ಹುಟ್ಟಲಾರದು" ಎಂದು ಲೆನಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಮೂರು ಸಂಗತಿಗಳ ಕುರಿತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮುಖವಿರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ಮುಖವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಕಾರ್ಮಿಕ ಚಳುವಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಲೆನಿನ್ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ವಿಧಾನದ ವಿರುದ್ಧ ನಿಲ್ಲುವ ಲೆನಿನ್ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಸಹನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವಿವೇಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಆಲೋಚನೆಯು ಯಾರ ಪರವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತರ್ಕಿಸುವಾಗ ಲೆನಿನ್ ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಪರವಾಗಿರುವ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಶ್ರಮಿಕವರ್ಗದ ಪರವಾಗಿರುವ ಆಲೋಚನಾ ಕ್ರಮವೆಂದು ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಳುವ ವರ್ಗದ ಪರವಾಗಿರುವ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಮಯಸಾಧಕ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರಾಜಕತೆಯು ತುಂಬಿರುತ್ತದೆ. ವೇತನದ ಹೆಚ್ಚಳವಷ್ಟೇ ಶ್ರಮಿಕ ಹೋರಾಟದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ, ಅದರೊಂದಿಗೆ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಾ ಮಗ್ಗಲುಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜವಾದಿ ಉದ್ದೇಶದ ರಾಜಕಾರಣವು ಸಮಾಜವಾದಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ರಾಜಕೀಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಎನ್ನುವುದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡದ ಜಾಗವಲ್ಲ. ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಅದರ ಅರಿವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದು ಅಪರಾಧವೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಏಜೆಂಟ್ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಭವದ ಸಾಕ್ಷಿ ರೂಪವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವರ್ಗವೆಂದರೆ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ. ಇದನ್ನು ಶುದ್ಧ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗವೆಂದಾಗಲೀ; ಶುದ್ಧ ಆಡಳಿತ ನಡೆಸುವ ವರ್ಗವೆಂದಾಗಲೀ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಎನ್ನುವುದು ಸರಕಾರ ಆಡಳಿತ ನಡೆಸುವುದಕ್ಕೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಈ ಪದದ ಮೂಲ ಫ್ರೆಂಚ್‌ನಲ್ಲಿದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ 'ಬ್ಯೂರೋ' (bureau) ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ಬ್ಯೂರೋ ಕ್ರೆಟ್' ಎಂದಾಯಿತು. ಬ್ಯೂರೋ ಅಂದರೆ ಬರೆಯುವ ಮೇಜು ಎಂದರ್ಥ. ಅನಂತರ ಇದು ಕಚೇರಿ ಎಂಬರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು. ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಅನ್ನುವುದು ಸರಕಾರ ಮತ್ತು ಜನತೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಕೊಂಡಿ. ಸರಕಾರದ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು; ಸರಕಾರದ ಕಾನೂನನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತರಲು ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯು ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿಲುವು ಕಾನೂನು ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. (ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ – ಕೀ ವರ್ಡ್ಸ್)

ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಮುಖವೂ ಹೌದು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅದು ಒಂದು ಉದ್ಯೋಗವೂ ಹೌದು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಆಡಳಿತಾತ್ಮಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯು ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅನೇಕ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರವಾದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾ: ಜಿಲ್ಲಾಧಿಕಾರಿ; ಜಿಲ್ಲಾ ಪೊಲೀಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ವರ್ಗ. ಯಾವುದೇ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ. ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ, ಸಮಾಜದ ನೀತಿ–ನಿಯಮಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ ಅಧಿಕಾರ ಹೊಂದಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವೆಂದರೆ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು. ಸಂಪತ್ತಿನ ಕ್ರೋಢೀಕರಣ ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಪಾದನೆಯ ವಿಧಾನ; ಬಂಡವಾಳವಾದ; ಹಣಕಾಸಿನ ಮೇಲಿನ ನಿಯಂತ್ರಣ; ಅಸಮತೆ; ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಕೇಂದ್ರಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಖಾಸಗಿ ಸಂಪನ್ಮೂಲ ಹಾಗೂ ಖಾಸಗಿ ಸಂಪನ್ಮೂಲದ ಒಡೆತನ ಬಂಡವಾಳವಾದದ ಮುಖ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಆರ್ಥಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನಿಯಂತ್ರಣವಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಉತ್ಪಾದನೆ–ಅದರಿಂದ ಬರುವ ಲಾಭವು ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕೆಲಸಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಆಯಾ ಸಮಾಜದ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ವರ್ಗದ ಅಂಗೀಕೃತ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಏಂಗಲ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಕೇವಲ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಂಡಿಸಲು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವಣ ಸಂವಾದ; ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳು; ಸಾಮಾನ್ಯ ಕೆಲಸಗಳ ಕ್ರಮದ ನಡುವೆಯೂ

ಸಾಮಾನ್ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಆಯಾ ಸಮಾಜದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಂಪಿನ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವಾಗಿದೆ. ಏಂಗಲ್ಸ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನೇರವಾಗಿ ತಾನು ಇದೇ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಲು ಮಾತ್ರವೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಯಾರೂ ಬರೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವೂ ಅಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾರೂ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ನೀಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೆಲಸಗಳು ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ನೇರವಾಗಿ ಒಂದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಜೀವನದ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅದು – ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅವನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ವರ್ಗ, ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿ, ಮೌಲ್ಯ, ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವನ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಂವೇದನೆಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೂ ನಿಜ. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿಯೇ ವಿವರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಭೂಮಿಗೀತದ ನಾಯಕನು ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಜಗತ್ತನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಾಜವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಆಚೆಗೆ ಅವನು ವಿವರಿಸಲಾರ ಎಂದು ಪ್ಲೆಖನೋವ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಏಂಗಲ್ಸ್ ಕಾನೂನು ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಕಲೆಯು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನುಭವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯ ಕಲೆಯನ್ನೇ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮೊತ್ತವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಒಂದು ವಿಧಾನ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧಾನ. ಆದರೆ ಇದರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರಿವಿನಿಂದಲೇ ನಾವು ಹೊರಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಮತ್ತೆ ಈ ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸಬೇಕು–ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ವಿಧಾನ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಓದಿದರೆ ಆಗ ಅದು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮೊತ್ತದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವವರನ್ನು ಅನಂತರ ವಲ್ಗರ್ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟರು ಅಂತ ಹೇಳಲಾಯಿತು ಆದರೆ ಯಾವುದು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ನಿಜವಾದ ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಕೃತಿಯೆಂದು ಅರ್ನೆಸ್ಟ್ ಫಿಶರ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕು.

ಸಮಾಜವಾದವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಜವಾದ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ ಮತ್ತು ಏಂಗಲ್ಸರು ಡೆಮಾಕ್ರಟಿಕ್ ಕವಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವ ಕವಿಗಳು ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಎಜುಕೇಟ್ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಧರ್ಮ, ಕಾನೂನು, ರಾಜಕಾರಣವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭೌತಿಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟರು ಹೇಳಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ: ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟರ ಪ್ರಕಾರ ಮನಸ್ಸಿನ ಉತ್ಪಾದನೆಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ. ವಾಸ್ತವತೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಸ್ವಯಂ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೂ ಹೌದು ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಿಂಬವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬದಲಾವಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ದೈವದತ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವ ಸಂಗತಿಯು ಜರುಗಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಖಚಿತ ನಿಲುವು.

ಸಾಮಾನ್ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಲಾಗಿರುವಂತೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವು ಬದಲಾವಣೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಭಾಷಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಠ್ಯಗಳಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಪಠ್ಯಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪಠ್ಯ ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಭಾಷೆಯೆನ್ನುವುದು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು. ಸಾಮಾನ್ಯರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಅರಸರು. ಲೂಟಿಕೋರರು ಕೂಡಾ ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾಷೆಯು ರಾಜಕೀಯವಾದ ಹತ್ಯಾರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರಭುತ್ವದ ನಡುವಣ ಜಗಳವನ್ನು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು. ಸಂಘರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಬಲ್ಲುದು. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭುತ್ವವು ತನ್ನ ಅಡಿಯೊಳಗಿರುವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಿರ್ನಾಮಗೊಳಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮಣಿಸಬಹುದು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾಷೆಯೆಂಬುದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿ ಬರದಂತೆ ತಡೆಯಬಹುದು.

ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೊಡಲಾಗುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಿಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸಬೇಕು. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಿರಾಕರಣೆಯ ಅಂಶವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆ ನಾವು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾವು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪವುದು ಕೂಡಾ ಸ್ವೀಕಾರದ ಭಾಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಷ್ಯಾ ಮತ್ತು ಚೀನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು ರೈತರು ಮತ್ತು ಭೂಮಿಯ ಸಂಂಧವನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನಿರ್ವಚನ ಮಾಡಿತು ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವೂ ಆಗಿತು. ರೈತರ ದೃಷಿಕೋನದಿಂದ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಆಯ್ಕೆ ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ಬಗೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದವರು. ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಆಯ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ರೇಮಾಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅತಿಯಾದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅನಗತ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ರಂಗ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದ. ಅದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಂದರೆ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲೋ ಬಿಸಾಕಿದ ಒಂದು ಮುರಿದ ಮೇಜನ್ನು ಕೂಡಾ ಅವನು ಬಳಸಿದ್ದ. ರಂಗಭೂಮಿನಿಯನ್ನು ಅವನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವೇ ಭಿನ್ನ. ಅವನ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಭೌತವಾದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಲೇಖಕನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಶೂನ್ಯದಿಂದ ಸಂಭವಿಸುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಲೇಖಕನ ಜೀವನಾನುಭವದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗ; ಆತನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ; ಲಿಂಗ ಪ್ರಭೇದ, ಧರ್ಮ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಮುಂತಾದವು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಿಂತ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕವಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು, ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನ ವರ್ಗವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ರೀತಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೇ ಕೃತಿಯು ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿರುವುದಕ್ಕೂ, ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಉದಯವಾದುದಕ್ಕೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವವು ಅವನತಿ ಹೊಂದುವುದರೊಂದಿಗೆ, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಜಮೀನುದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಕೂಡಾ ಸೋತು ಹೋಯಿತು. ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಅವನತಿ; ಜಮೀನುದಾರಿಯಲ್ಲಿನ ಬದಲಾವಣೆ; ತನ್ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅವನತಿ; ಮುಂತಾದವುಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಉಗಮವಾಯಿತು. ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಬದಲಾದವು. 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬೇರೆಯಾದಂತೆ 'ಜ್ಞಾನರೂಪ'ಕ್ಕೆ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳು

ಬೇಕಾದವು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ 'ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳು' ಉದಯವಾದವು. ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಕಾಲ್ಡ್‌ವೆಲ್ ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳ ಉಪ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಬೇರೆ ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯು ಬೇರೆಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ ಒಂದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಚಿತ್ರಣಗಳಾಗಿವೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದೇಂದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ನಿಲುವುಗಳು ಅದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಕ್ಕೆ ಇರುವ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧತೆಯಿದೆ. ಆ ಬದ್ಧತೆಯು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಅದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಅನೇಕ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಅವನ ವರ್ತಮಾನದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದ.

ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸವಲತ್ತನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಮಿಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಇದು ಕುತೂಹಲದಾಯಕ ಸಂಗತಿ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಪದವು ಫ್ರೆಂಚ್ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಬರ್ಗೆಸ್‌ಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗವನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಇದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಚಲನರಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಜುಡಿಶಿಯಲ್ ಕೆಟಗರಿಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ಯೋಗವೆನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಈ ವರ್ಗವು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗಗಳು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಾಜಕೀಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎನ್ನುವ ಪದವು ಕೇಂದ್ರ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಹೊಸತಾಗಿ ಉದಯವಾದ ಸಿವಿಲ್ ಸೊಸೈಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನುಮಾನವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ನಿಲುವನ್ನು ಯಾವ ವರ್ಗವು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿತೋ ಅದನ್ನು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎನ್ನುವ ಪದವು ಸಂಕೇತಿಸಿತು. ಮಾರ್ಕ್ಸ ಇನ್ನು ತನ್ನ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸನ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗವು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೂ ಸಿವಿಲ್ ಸೊಸೈಟಿಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ

ಎನ್ನುವುದು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ವರ್ಗವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದುವೇ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮ ಕಡೆಗೆ ಬರುವಾಗ ಇದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದವರನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವ ವರ್ಗವು ಯಾವುದೇ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಯಾವುದು ತನ್ನನ್ನು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನೂ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯು ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಆಗುವುದೂ ಇದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದು ಯಾವುದೇ ನಿಲುವಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪದವಾಗಿದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಈ ಪದವನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಇದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪದವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಅರೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯಿದೆ–ಅದು ನಗರ ಮತ್ತು ಹಳ್ಳಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗವಾಗಿಯೂ ಇದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ನಾಯಕತ್ವದ ಗುಣವಿಲ್ಲವೆಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಗುಂಪನ್ನು ಕ್ಲಾಸ್ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಯಿತು. ಇದು ಬರಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗವೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಹೊಸತೊಂದು ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸಿತು. ಕ್ಲಾಸ್ ಅನ್ನುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ಲಾಸನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ–ಅದೆಂದರೆ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಂಚಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಇದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಕುಶಲ ಕರ್ಮಿಗಳು, ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕ್ಲಾಸ್ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಚಕರು, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಗುಂಪು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಗಳು ಮುಂತಾದವರನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಜನರು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇವರು ಉನ್ನತ ದರ್ಜೆಯ ಜನರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. 1790–1830ರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಮಿಕ ವರ್ಗ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಬಂತು. ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೆಳವರ್ಗ, ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ, ಉನ್ನತ ವರ್ಗವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಸೌಂದರ್ಯ ಎನ್ನುವದೂ ಕೂಡಾ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಪದವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದುವೇ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಅಸ್ತೆಟಿಕ್ಸ ಎಂದಾಯಿತು.

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅರ್ಧ ಭಾಗದಿಂದ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಬದಲಾಯಿತು. ಅದು ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡಿತು. ಯಾವಾಗ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಫಿಲಾಸಫಿಯು ಇತ್ತೋ ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಚಾರವೆಂದೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ವಿಚಾರವೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಯಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅನಂತರ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವು ಉದಯವಾಯಿತು. ಆಗ ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಲೇ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ಉದಯವಾದ ಬ್ರಿಟೀಶ ಅಧಿಕಾರವು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಅಧಿಕಾರವೆಂದು ಕರೆಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಲಂಡನ್ ಆಗ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು.

ಇಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪೂರಕವಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕವಿತೆಯ ಭಾಷೆ; ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಆಂತರಿಕ ರೂಪಗಳು; ಕೇವಲ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನ ಸೊತ್ತು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಉತ್ಪನ್ನಗೊಳ್ಳುವುದು – ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮ್ಮುಖತೆಯಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಠ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಕರೆದೂ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಠ್ಯಗಳು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯವಾದ ಸಂಘರ್ಷದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಗ್ಗುಲುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ಭೌತಿಕ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇದು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. 1859ರಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಆರ್ಥಿಕ ತಳಹದಿ ಮತ್ತು ಮೇಲುರಚನೆ (Super Structure)ನ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, 'ಭೌತಿಕ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಂಬಂಧವು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವವು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉತ್ಪಾದನಾ ಸಂಬಂಧದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೇಲುರಚನೆಯಾದರೆ ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಬುಡರಚನೆ, ಯಾವಾಗ ಬುಡರಚನೆಯು ಬದಲಾಗುವುದೋ ಆಗ ಮೇಲುರಚನೆಯ ರೂಪವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮೇಲುರಚನೆಯೆನ್ನುವುದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಬದಲಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುವುದು ಆರ್ಥಿಕ ಸಂರಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ. ಹೀಗಾಗಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ – ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಶೀಲತೆಯ ನಿಜವಾದ ಅನ್ವಯವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಚರಿತ್ರೆಯ ನಿಜವಾದ ಅಂಶಗಳು ಮೇಲುರಚನೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಇದರ ಅರ್ಥ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿವಿಡಿಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕತೆಯೆಂಬ ಬುಡರಚನೆಯು ಮೇಲುರಚನೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಕ್ಷಣ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಎಲ್ಲಾ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ತಕ್ಷಣವೇ ಬದಲಾಗುವುದು ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ: "ಅದ್ಭುತ ಅಥವಾ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಭೌತಿಕವಾದ ತಳಹದಿಯೊಂದಿಗೆ

ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸಂವಾದವನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ಸಂವಾದಕ್ಕಿಂತ ಮಾನಸಿಕ ಸಂವಾದವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುತ್ತದೆ". ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಜರ್ಮನಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಹೇಗೆ ಬದಲಾಯಿತು ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ತತ್ಕಾಲೀನವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಪರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಇವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗೂ ಲೇಖಕರಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗೂ ಬರಹಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕವೂ ಹೌದು. ಹಾಗೂ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಕಥನವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಚನೆಯ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ನಿಜವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ರಚನೆಗೂ ಒಂದು ನಿಲುವು ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರಚನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ಚಹರೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ರಾಜಕೀಯ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಯಾಕೆ ಈ ರೀತಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ಅಗಾಧವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ಖಾಲಿಯಾದ ಅವಕಾಶವೂ ಅಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಭಾಷೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಆಯಿತು ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಂತರ್ಗತವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಲಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಭಾಷೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಅವನು ಬಳಸುವ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಾತಾಡುವವನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಬಳಸುವಾಗ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಯಂತೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೋ, ಉತ್ತರವೋ, ಅಥವಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೋ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವಾಹಕವೆನ್ನುವಂತೆ ಯಾಕೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ

ಎಂದರೆ ಅದು ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಸ್ವಂತ ಯಾವುದು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವುದೂ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಬಳಕೆಯು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯೆಂದರೆ ಅನೇಕರು ಸಿಡಿಮಿಡಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ ಅವರಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೇ ಬಹಳ ಪ್ರಧಾನವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಸರ್ವತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರವೆನ್ನುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಾತು. ನಮ್ಮ ಬರಹಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ ಮತ್ತು ಅದು ಅನೇಕ ತಾತ್ವಿಕ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅದರಾಚೆಗೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬರಹವೆನ್ನುವುದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ರಚನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಬಿಟ್ಟಿತನವೆನ್ನವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಹೆಜ್ಜೆಯೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಮನೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಾವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ತಳೆಯುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಮಗೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೋ ಅಥವಾ ಸಮಾಜಕ್ಕೋ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಬದ್ಧತೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯದು. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತು ನಾವು ಬದ್ಧರಾಗದೇ ಹೋದರೆ ಅದುವೇ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆಯೋ ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ನಾವು ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹೇಳುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಅವುಗಳು ಹಾಗೆ ಇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಬದ್ಧತೆಯು ಹೇಳುವುದು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಜೀವನ ಮಾತ್ರವೇ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವು ತನ್ನ ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಯಾವುದೇ ನಮ್ಮ ಬದ್ಧತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಗೋ ಅಥವಾ ಕೇವಲ ಧರ್ಮಕ್ಕೋ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಯಾವಾಗ ಬದ್ಧತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಬದ್ಧತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಲೇಖಕರು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲದ ಲೇಖಕನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಸೋಗಲಾಡಿತನವು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು. ಅದು ನಾಟಕದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗಾಂತರವೂ ಹೌದು ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಬದ್ಧತೆ ಎನ್ನುವುದು ಭ್ರಮೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದು ವಾಸ್ತವದೊಂದಿಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಕಮಿಟ್‌ಮೆಂಟ್ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ವಿಚಾರವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ರೂಪಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಗೌರವವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಬದ್ಧತೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕುಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ತಪ್ಪು ಎನ್ನುವುದೇ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ನಿಲುವು. ಬದ್ಧತೆಯು ಇರುವ ಲೇಖಕನು ಯಾವಾಗಲೂ ತನ್ನ ಕಣ್ಣೆದುರು ಇರುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ಮನುಷ್ಯರಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದ್ಧತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗಬಾರದು. ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಘೋಷಣೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬದ್ಧತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಸ್ಥಳೀಯ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಅದು ಒಂದು ಅಚ್ಚರಿಯೂ ಹೌದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಉಪ ಉತ್ಪಾದನೆಯು ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿಲಿಯಂಸ್‌ನ ವಾದ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ವಿಚಾರಧಾರೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಭೌತಿಕವಾದವು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ವಿಧಾನವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಇದು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಇದರ ಸಮಸ್ಯೆ ಮುಖವು ಬೇರೆಯಾದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಬದ್ಧತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡಲು ನೋಡುತ್ತದೆ.

ಅನೇಕರು ಬದ್ಧತೆಯುಳ್ಳ ಲೇಖಕನು ಬಹುತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಸುಳ್ಳು. ಅವನು ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬದ್ಧತೆಯೇ ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅನುಮಾನವು ಮಾತ್ರ ಬದ್ಧತೆಯ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಲ್ಲ. ಅದು ನಿಜವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಬದ್ಧತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಆವೇಶದ ಮತ್ತು ಅದರ ಉದ್ಘೋಷಣೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬರೆಯಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇನು ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬರಹ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಅದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣಿತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಬದ್ಧತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ ಮತ್ತು ನಾವು ಯಾವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ಪ್ರತಿಫಲನ ರೂಪವು ಬರಹ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಅತಾರ್ಕಿಕವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಬಾರದು. ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಓದು ಎರಡೂ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಈ ಕುರಿತು ನಾವು ಉದಾರತೆಯನ್ನು ತಳೆಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಬರಹವನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಹೆಚ್ಚು ಚಲನಶೀಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಬದ್ಧತೆಯು ಇರುವ ಲೇಖಕನು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬರಹದ ಜೊತೆಗೆ ಇರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದ್ಧತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಲೆಯ ವಿರೋಧಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಯಾವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬದ್ಧನಾಗದ ಲೇಖಕನು ವಿವರಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು. ಅವನು ಸೌಂದರ್ಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ಅದು ಕಲೆಯ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಗೆ ಭಂಗವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅಪಪ್ರಚಾರ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನ. ಬದ್ಧತೆಯು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ

ವಿವರಣೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾದುದೂ ಹೌದು. ಅದು ಓದಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಓದಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಒಬ್ಬ ವರದಿಗಾರನಿಗೂ ಒಂದು ಬದ್ಧತೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅವನು ಸರಿಯಾದ ವರದಿಯನ್ನು ನೀಡಲಾರ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ಒಂದು ಕ್ರಮ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದ್ಧತೆಯು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಅದು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಣೆಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ನಿಲುವು. ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೊದಲೇ ಊಹಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ

ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಮುಚ್ಚುಮರೆಯು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರನ್ನು ಜೀವನದ ಮಹತ್ವದ ನಿಲುವು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದು ಆಂತರಿಕವೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕೆ ಬಾಹ್ಯದ ಅರ್ಥವಿದೆ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದು ಬಾಹ್ಯವೂ ಹೌದು. ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕವೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಾಹ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಯಾವುದನ್ನೇ ಆಗಲೀ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೇರಬಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಹೇರುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಬದ್ಧತೆಯೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಗಂಭೀರವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅರಾಜಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಬದ್ಧತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಅಗತ್ಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಬದ್ಧತೆಯೇ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯ. ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದು ಅವಸರದ ಒಂದು ತೀರ್ಮಾನವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು: ಅದು ತನ್ನನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ನಾವು ಬದ್ಧತೆಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಯಾರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲವೋ ಅವರು ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಖಚಿತವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದೇ ಈ ಮಾದರಿಯ ಖಚಿತವಾದ ನಿಲುವುಗಳಿಂದ. ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇ ಬದ್ಧತೆಯೇ

ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಯಾರಿಗೋ ಸೇರಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಕರಪತ್ರವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಮುಖಗಳು ಇವೆ. ಬದ್ಧತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿದಲೇ ಅವನ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ನಾಟಕವನ್ನು ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಥರ ನೋಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸಾರ್ತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬದ್ಧತೆಗೂ ಆಯ್ಕೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಲ್ಲ. ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಎರಡೂ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಯಾರು ಜೀವನಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅವರು ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ನಾವು ಬದ್ಧತೆ ರಹಿತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಅದನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಅದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಮಾಜ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ನಮಗೆ ಬದ್ಧತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಆಗ ನಮ್ಮ ಬರಹಗಳು ಅರಾಜಕವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅಂದರೆ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ನಾವು ಜೀವನದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಸಾರ್ತ್ರನು ಹೇಳುವುದು ಅದೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಆಳದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ. ಸಾಮೂಹಿಕ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಬದ್ಧತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು ಯಾವ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಮಾನವೀಯತೆಯ ಕುರಿತು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವ ರೀತಿಯ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದ್ಧತೆಯು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಬರಹಗಳು ಜೀವನದ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಜೀವನದ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಅತಾತ್ವಿಕ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥನ ಕ್ರಮಗಳು ಕೂಡಾ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದು ಹೇಗೆ ಇರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ

ಅತ್ಯಂತ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನಿಲುವುಗಳಿಗೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಅದರ ಬದ್ಧತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನಮ್ಮ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವರ್ತಮಾನದ ನಮ್ಮ ನಿಲುವುಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನಿಗೆ ಬದ್ಧತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಆದು ತಾತ್ವಿಕ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಎಂದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನದೇ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ

ರಂಗಭೂಮಿಯು ಖಾಲಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಒಂದು ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಅದನ್ನು ಆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಜೀವನ ಕ್ರಮವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವಂತೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನೈತಿಕವಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅತಾತ್ವಿಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸರಿಯಾದ ನಿಲುವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡುವುದಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಫಲಿತಾಂಶವೂ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯು ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬಾಹ್ಯದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅದು ಕಾರಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ನಮ್ಮ ಬದ್ಧತೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮುರಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯುನ್ನು ಬದ್ಧತೆಯು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದುವೇ ನಮ್ಮ ಹಕ್ಕನ್ನು ಚಲಾಯಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದು ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲವೋ ಅವರು ಜೀವನವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲಾರರು ಮತ್ತು ಅವರಿಗೆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮಾತ್ರವೇ ಇರಬಲ್ಲುದು. ಒಂದು ಕಡಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ– ಮೊದಲು ತಿನ್ನಿ, ಆ ಮೇಲೆ ನೀವು ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿ. ತ್ರಿಪೆನ್ನಿ ಅಪೇರಾ ಒಂದು ಅವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅವನು ಗುಡ್‌ಪ್ರರ್ಸನ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ ರೂಪವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ .

ಅಧ್ಯಾಯ 8

ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್

ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಕಾರ – ಪದವೆಂದರೆ ಪದ. ಆದರೆ ಪದವೊಂದು ಒಂದು ಪಠ್ಯದ ಒಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅರ್ಥ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅರ್ಥವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದು ಪಠ್ಯದೊಳಗೆ ಅದು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ತರ–ತಮ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಂದ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ – ಕವಿಯು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಜೋಡಿಸುತ್ತವೆನ್ನುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹಿಗ್ಗುತ್ತವೆ ಅಥವಾ ಕುಗ್ಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದಗಳ ಅನುಕ್ರಮ ಸಂಯೋಜನೆಯು (Hirerical structure) ರೂಪನಿಷ್ಠರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಮಾ ವಾದಿಗಳು – ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಮಾವಾದಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ರೂಪನಿಷ್ಠರಿಗೆ ಸಣ್ಣ ಜಗಳ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಜಗಳ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳಿಗೆ ಕವಿತೆಯು ನೀಡುವ ಅದರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎರಡೂ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ರಚನೆಯೊಳಗಿನ ಭಾಷಿಕ ಬದಲಾವಣೆ, ಭಾಷೆಯು ಪಡೆದು ನೂತನ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆ, ಭಾಷೆಯು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಷ್ಯಾದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು (Formalist) ಕೂಡ ಇದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ರಷ್ಯಾದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಕೂಡಾ ಭಾಷೆಯ ದುರ್ಬಲತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕ

ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಈ ಮಾದರಿಯ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಗೆ ಇರಬಹುದಾದ ಮೂಲತತ್ವಗಳನ್ನು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೇನು? ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟೆರಿಈಗಲ್ಟನ್ Literariness ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎಂದು ಮಾಡಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. Literature ಪದಕ್ಕೆ ಇದು ಪರ್ಯಾಯವಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ Literature ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದರ ಮೂಲ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ Literariness ಆಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಭಾಷೆಯ ಉಪಯೋಗವೆಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಉಪಯೋಗ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಟೆರಿಈಗಲ್ಟನ್ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯು ನಿಜದ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅದು ಚಿತ್ರಿಸಲಾರದು. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲಾವಿದನು ಮಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ವರ್ಗವನ್ನು ಮೀರಬಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ಚರ್ಚೆಯು ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಕುಟುಂಬದ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವುದು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಗಳು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಕೊಳಗೇರಿಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೊಳಗೇರಿಯು ನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಉತ್ಪನ್ನ. ಆದರೆ ಕೊಳಗೇರಿಯು ಅಸಹನೀಯವಾದ ರೋಗ ರುಜಿನಗಳ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಅವರ ಭಾವನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರು ವಾಸಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರಿಗೂ ಜೀವನವಿದೆ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಲಪಂಥೀಯರು ಒಪ್ಪುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ಏಕತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಐ.ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ನ 'ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯು ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಅದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆಯೆಂಬಂತೆ ಅದು ಬಿಂಬಿತವಾಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕುಶಲತೆಯೆಂಬಂತೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಅದು ಹರಡಿತು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಬೌದ್ಧಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದುಕೊಂಡಿತು. ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬರುವ ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಕರದೊಂದಿಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು 'ವಿಮರ್ಶೆ'ಯೆಂದರೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಭಾವುಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿತೆ ಸ್ಪರ್ಶವು ದೊರಕಿತು. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರಸ್ಥವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಟುವಟಿಕೆ. ವಿಮರ್ಶಕನ ಕಣ್ಣು ಕೃತಿಯ ಮೇಲಿರಬೇಕು. ವಿಮರ್ಶೆಗೆ

ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ನಿಷ್ಠಬೇಕು. ಇದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆಂತರಂಗಿಕವಾದ ನಿಲುವು. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಕ್ಷರದ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಹರಿಸಿ ಅದರ ಮುಖೇನ ಕವಿತೆಯ ಅರ್ಥ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಯಾವುದನ್ನು ನಿಕಟ ಓದು ಎಂದು ಕರೆಯಿತೋ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾದ ಪ್ಯಾರಾ, ಅದರ ಧ್ವನಿ; ಸಾಲು-ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧ ಈ ರೀತಿಯ ಓದಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದುದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅದು ಕೃತಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಕ್ರಮ. ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಅದು ನಡೆಸುವ ಅನುಸಂಧಾನವು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಜವಾದ ಸಂವಾದ. ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಕೃತಿಯೊಳಗಿನಿಂದಲೇ ಅದು ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕುರಿತು ಅಪರಿಮಿತ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆಯಲಾಗಿರುವ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೇಂದ್ರ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಲು ಅಪರಿಮಿತವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಬೇಕು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಶಬ್ದಾರ್ಥಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸತ್ವಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಬಂತು. ಅನ್ವಿಯಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನದು ಅಂತ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಿನ ಪರಿಕರದಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ನವ್ಯದ ಕ್ರಮವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಗತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ವಿವರಿಸಲಾಯಿತು. ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹುಡುಕುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಆನ್ವಯಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ವಿಮರ್ಶಕನು ತಾನೇ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಅನ್ವಯಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು- ಅನ್ವಯಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತದೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿಗೂಢವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂದು ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅದು ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಷ್ಠ. ಅನ್ವಿಯಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯು ವಿವರಣೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಅದು ಕೃತಿಯ ತಿರುಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಬೇಕು-ಅನ್ವಯಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿಧದ ಜ್ಞಾನ ಮಾತ್ರ. ಅದು ಕೃತಿಯ ನಿಜವಾದ ಸತ್ಯವು ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಆನ್ವಿಯಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ಅದು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಧಾರವು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದು. ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೀಗೆ–ಯಾವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅರ್ಥದ ಸ್ವರೂಪವು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಆನ್ವಯಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ಶೋಧಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಚಹರೆಯನ್ನು ಆನ್ವಯಿಕತೆಯು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆನ್ವಯಿಕತೆಯನ್ನು ಮಹತ್ವದ ವಿಮರ್ಶಾ ಪರಿಕರವೆಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಲಾಯಿತು. ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೆಂದೇ ಪರಿಭಾವಿಸಿದರು. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗುವಾಗ ಅದು ಕೆಲವು ಅಂತರವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ವಿನಾ ಕಾರಣದ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನ್ವಯಿಕತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಎರಡು ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ಜೊತೆ ಸೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಸಂಕರವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಇದರ ವಿಶೇಷ.

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಬರವಣಿಗೆಯ ರೂಪ ಎಂದು ಕೂಡಾ ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ನಾಲ್ಡ್: ರಿಚರ್ಡ್ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮಾವಳಿ (Social order) ಯನ್ನು ಪುನರ್ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಏನು? ಯಾಕೆ? ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೇಗಿದೆ? ಎನ್ನುವುದು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ನೀಡುವ ಅನುಭವ ಸಂವಾದಿಯಾದುದಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತೋ ಅದರ ಅರ್ಥದ ಸ್ವರೂಪಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು.

ನಮಗೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಸಂವೇದನೆಯು ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಅನುಭವವು ಆಗುವುದಕ್ಕೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ನವ್ಯದ ನಿಲುವು. ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಗುರುತಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಲೆಗಳು; ಲೇಖಕರು; ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಹೊಸ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಒತ್ತಡದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದಿತು. ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಬಂತು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸಂವಹನವು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುವುದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾಷೆಯೊಂದು ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆಯಿರುತ್ತದೆಯೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಗೇ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ; ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ರಿಚರ್ಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಗೆ

ಲೇಖಕರು ಬೇರೆ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭಾಷೆ ಬೇರೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯೆ ಬೇರೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಗುಣವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕವಿತೆಗಳ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನು ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಸೂತ್ರವಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟ (Deviation)ಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ಮತ್ತೊಂದು ವಾದವಿದೆ. ಈ ವಾದವು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ವಾಗ್ವಾದವು ಶುರುವಾಗಿರುವುದು – ನಮ್ಮ ಶಾಲೆ ಕಾಲೇಜು ವಾತಾವರಣಗಳಿಂದ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಲಿಯುವ ಒಂದು ಮಾದರಿಯೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವ ದೆಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯಿದೆ. ಅದರ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವು ಬೇರೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಒಡಮೂಡಿತು. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯ ಕಾರಣವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಲ್ಪಿತವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಆಧುನಿಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದೆವೋ ಅದು ಕೇವಲ ವಸ್ತು ರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಇವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿಲುವೂ ಹೌದು ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ವಸ್ತು ರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಇವೆ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು – ಆಧುನಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರ ಪರಿಣಾಮ ಕೂಡಾ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಆಧುನಿಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಭೌತಿಕವಾದ ರೂಪಗಳು ಒಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪ ವೈಚಾರಿಕ ಆಧುನಿಕತೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅನ್ವಯ, ಅದರ ಸೂಚನೆ, ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ವಯ, ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ತಳಹದಿ. ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತತೆ ಅನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ; ಮನುಷ್ಯ

ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ. ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂಟಿತನ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಳುತ್ತದೆ. ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಂವಾದವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂವಾದವೆನ್ನುವುದು ವಿಶಾಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಸ್ವಯಂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರೂಪಿಯಾದುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ದುಃಖಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಈ ನಿಲುವು ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಾದುದೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಯಾಕೆ ದುಃಖಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದರಿಂದ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಹೊಂದಿರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ತಕರಾರು ಇದೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮದ ಹಿಂದಿರುವ ತಳಹದಿಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಪ್ರಕಾರ ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ಕೈಗಾರೀಕರಣದ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ಒತ್ತು ಕೈಗಾರೀಕರಣದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ರೂಪಿಸುವ ಜೀವನಕ್ರಮದ ಬಗೆಗೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು 'ಕೈಗಾರೀಕರಣ' ಎನ್ನುವುದರ ಬದಲಾಗಿ 'ಬಂಡವಾಳವಾದ'ವೆಂದು ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕೈಗಾರೀಕರಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೂಲಕಾರಣ ಬಂಡವಾಳವಾದ.

ಆಧುನಿಕತೆಯು ಯಾಂತ್ರಿಕತೆ; ಹಣ; ವ್ಯಾಪಾರ ಉದ್ದಿಮೆ; ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಬಿರುಕು; ಸೈನ್ಯದ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷಗಳ ನಡುವೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಮಾನವೀಯ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪಲ್ಲಟವು ಕೂಡಾ ಇದರ ಪರಿಣಾಮಗಳೇ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ದುಃಖವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಂತರಿಕ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ 'ವಿಧಿ ಬರಹ' ಹಾಗೂ ಅದು ಅವನತಿಯ ಸೂಚಕವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಕ್ಕೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಳಹದಿಯು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದರ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ತಳಹದಿಯು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಮಾನವತೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಮುಖ್ಯನಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಒಂದು ಜನ ಸಮೂಹವನ್ನು; ಸಮಾಜವನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆಚೆಗೆ

ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯಿಲ್ಲ; ಕಾಲವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ವರ್ತುಲವಿದೆಯೆಂದು ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅವ್ಯೆಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅಥವಾ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದೆಂದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆಚೆಗೆ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಆಚೆಗಿನದು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ.

ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಉದ್ವೇಗ ಮತ್ತು ಭಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಪದ್ರಾಯವಾದಿಗಳು ಮತ್ತು ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷವಿದೆ. ಅದು ವೈಚಾರಿಕ ಮತ್ತು ಅವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಆತಂಕವೂ ಹೌದು.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನ್ವಯ, ಅದರ ಸೂಚನೆ, ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ವಯ, ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ತಳಹದಿ. ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತತೆ ಅನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಆಧುನಿಕತಾ ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ; ಮನುಷ್ಯ ನಿಸ್ಸಹಾಯಕ. ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂಟಿತನ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಳುತ್ತದೆ. ಇವು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಂವಾದವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂವಾದವೆನ್ನುವುದು ವಿಶಾಲವಾಗಿಯಾದರೂ 'ಸ್ವಯಂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ' ರೂಪಿಯಾದುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ದುಃಖಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಸತ್ಯವು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ತಾನು ಸಾಬೀತು ಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವು ಇದೆ. ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಇದರಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಏನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆಯೋ ಅದರ ಲಾಭವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅನೇಕರು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಅವನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉಪಯೋಗತಾ ಮೌಲ್ಯವು ಇದೆ.

ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಈ ನಿಲುವು ಆಕ್ಷೇಪಾರ್ಹವಾದುದೆಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನು ಯಾಕೆ ದುಃಖಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದರಿಂದ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬರೆಯುವಾಗ ಭೌತಿಕ ಆಧುನಿಕತೆಯು ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕತಾವಾದದಲ್ಲಿ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕರಂತೆ ತುಂಬಾ ಉದಾತ್ತ ನಾಯಕರ ಲಕ್ಷಣವಿಲ್ಲ. ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ವಸ್ತುವಿನ ಏಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರ ರೂಪವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೂಡಾ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಿಣಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ

ಜೀವನ ಕ್ರಮವೂ ಭಿನ್ನ. ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಉತ್ಪತ್ತಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿತು. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಣ್ಣದಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳೆ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಅನಂತರದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿತು. ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಮೇಲೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂದು ಚರ್ಚಿಸಿತು. ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್; ಅಡರ್ನೋ ಅಂಥವರು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದರು. ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗದ ಜನಸಮೂಹವು ಪಡೆಯುವ ಎಚ್ಚರ; ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗದ ಮೇಲೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವ; ಬಂಡವಾಳವಾದವನ್ನು ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಸಮಾಜವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಈ ಸಾಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜ್ಞಾನವು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಕಾರಣವು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕವು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ – ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಸಾಚಾ ಅಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಅದು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು; ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಲಂಚಕೋರತನದಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅಸಹನೆಯಿದೆ. ಸಿನಿಕತನವಿದೆ. ಜನಾಂಗೀಯತೆಯಿದೆ. ಅದು ಸಮೂಹ ಜೀವನದ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮವನ್ನು ದಮನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಜನಾಂಗೀಯ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಹುಮುಖತೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಗೌರವವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ವಾಗ್ವಾದವು ಬೇಕಿಲ್ಲ. ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಒಂದು ಗೋಡೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರಾಚೆಗೆ ಅದು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಕೋಟೆಯೊಳಗೆ ಉಳಿದವರನ್ನು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆ – ಹೋರಾಟ; ಬದಲಾವಣೆ; ಮನುಷ್ಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಉಳಿವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವಿಮರ್ಶೆಯು 'ಆಧುನಿಕತಾವಾದ'ವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿಯೂ ಹೌದು. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೆಜುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಅದು ವೈಚಾರಿಕವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಹೌದು.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯರ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು

ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಮನುಷ್ಯರ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ. ಅಂದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ನೈತಿಕತೆ, ಧರ್ಮ, ಅಲೌಕಿಕತೆ ಮತ್ತು ಇತರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳು ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವಕ್ಕೆ ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ 'ಅಸ್ತಿತ್ವ' ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಚರಿತ್ರೆ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭೌತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅವು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ (German Idealogy).

ಅಧ್ಯಾಯ 9

ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಮೌಲ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಪಶ್ಚಿಮದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೂ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು ಆಗಿನ ಯುರೋಪಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ಉಗಮ ಮತ್ತು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂವಹನವು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಅಂದರೆ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದವು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ರೂಪು ತಳೆದಿರುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಯಕನಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ತಲ್ಲೀನತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹುಡುಕಾಟವಿರುತ್ತದೆ. (ಗೋಲ್ಡ್‌ಮನ್ 1975, ಪು. 1). ಅಂದರೆ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ – ಯಾವಾಗ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳು 'ಅಥೆಂಟಿಕ್' ಆಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಯಾವಾಗ ಮೌಲ್ಯಗಳು 'ಅನ್ ಅಥೆಂಟಿಕ್' ಎಂಬುದು. ಇದರ ನಿರ್ಣಯವು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಅನುಭವವೆಂದರೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಅನನ್ಯ ಅನುಭವದ ಸಂಕೇತ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಅದು ಅವನ ಅನುಭವದ ಜಗತ್ತಿನೊಳಗೆ ಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಅನನ್ಯವೆಂತಲೂ, 'ಅಥೆಂಟಿಕ್' ಅಂತಲೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆಯೇ 'ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಮೌಲ್ಯ'ವೆನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ. 'ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಮೌಲ್ಯ' ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಅನುಭವದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತರೂಪಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾದುದು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಜಗತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ

ನಂಬಿಕೆಯಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಹಣಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ವಿನಿಮಯ ಪದ್ಧತಿಯಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ 'ವಸ್ತುವಿನ ಮೌಲ್ಯ'ವು ಸಂವಾದಿಯಾದುದು. 'ಅವಳಿಗೆ ಆಳು' ಸಹಾಯ ಮಾಡಿ ತೀರಿಸಿಯೇ ಬಿಟ್ಟಳು. ಆದರೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿಗದಿತ ರೂಪವಿದೆ. ಶ್ರಮಕೊಟ್ಟು ಹಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತಂದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದರ ಮುಖೇನ ಮೌಲ್ಯ ಪಲ್ಲಟಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಚರ್ಚುಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಅಧಿಕಾರ; ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕಿದ್ದ ಮಾನ್ಯತೆ; ನಾಗರಿಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬದಲಾದವು. ಕೃಷಿ ಮೂಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಬದಲಿಗೆ ಬಂಡವಾಳವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯು ಹಾಜರಾದವು. 'ಚರ್ಚ್' ಕೂಡಾ ಪುನರ್‌ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಬಂದವು. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಸರಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯು ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ', 'ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವ' ಮುಂತಾದ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋದಾಗ 'ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಮೌಲ್ಯಗಳು' (ನಿಜವಾದ ಮೌಲ್ಯ) ಎನ್ನುವುದರ ಹುಡುಕಾಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹುಡುಕಾಟ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವು ಬದಲಾಗುವಾಗ ಎರಡು ಮಾದರಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ: ಒಂದು ಹಳೆಯ ಮಾದರಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಚನೆಯು ಒಡೆಯುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂರಚನೆಯ ಸಿದ್ಧತೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹೊಸದೊಂದು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಕಳೆದು ಹೋದುದರ ಹುಡುಕಾಟವಾಗುವುದು ಹೀಗೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳ ಫಲ ಮತ್ತು ಅವನತಿಮುಖಿ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಒಡನಾಟವಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಜಗತ್ತಿಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಯೂರೋಪಿಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವಾಸ್ತವತಾವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಯೂರೋಪಿನ ಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಒಂದು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ; ಒಂದು ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯಂಥಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೇಗೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೋ ಅದೇ ರೀತಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೂಡಾ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯು ಯಾವಾಗಲೂ 'ಅನನ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನುಭವಗಳ ಅಥೆಂಟಿಕ್' ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ.

ಈ ಅಥೆಂಟಿಸಿಟಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಎತ್ತಿಕೊಂಡವರು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರಾದರೂ ಅನಂತರ ದಲಿತ – ಬಂಡಾಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಪ – ಸ್ವಲ್ಪ ರೂಪಾಂತರಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಅಥೆಂಟಿಸಿಟಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ?

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಅವನದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಅನನ್ಯ ಅನುಭವಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ಅವನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹೇಳಬಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಅವನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅನನ್ಯ ಅನುಭವವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಚಾ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಬೇರೆಯವರ ಅನುಭವವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದಾಗ ಅದು ಸಾಚಾ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾದರಿಯ ವಾದದ ಅಂತಿಮ ತಿರುಳು ಏನೆಂದರೆ – ಲೇಖಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದು. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅವನ ಬರಹಗಳ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಬರಹಕ್ಕೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಬಿಡುವುದು.

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಶುರುವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನೀಡಿತು ಎಂದು ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಜೇಮ್ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸಿಸಂ ಅಂಡ್ ಫಾರಂ 1974. ಕೆ. 5) ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವುದು ಆಯಾ ಜನಾಂಗದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ಜ್ಞಾನಮಾತ್ರ. ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಆಂತರಿಕವಾದ ಕೆಲವು ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು: ಮೊದಮೊದಲಿನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆ; ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ; ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಜೀವನ ಕ್ರಮ (ಉದಾ: ವೈಧವ್ಯ; ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು: ಗೌಡರು ಇತ್ಯಾದಿ) ಮುಂತಾದವುಗಳ ಕುರಿತು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ತಳಹದಿಯ ವಿಷಯಗಳಿದ್ದವು. ಈ ರೀತಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನೀಡುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ನ್ಯಾಯ ಸಮ್ಮತವಾದ ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳು ಬೇಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಈ ಮಾದರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳೇ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಮೂಲಕವೇ ಈ ರೀತಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಚಲನಶೀಲವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ.

ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ, ದಿನನಿತ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವವಾಯಿತು. ಅದು ಆಗ ತಾನೇ ಉದಯವಾಗಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಮನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೂ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗದ ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೇ ವಾಸ್ತವವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. (ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ 1961. ಪು. 274) ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಯೂರೋಪಿನ ಕತೆಗಳನ್ನೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯ ಕತೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯ ಕತೆಯು ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂದು ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವ ಅನಂತರ ಉದಯವಾದ ಗದ್ಯಮುಖಿ ಸಾಹಿತ್ಯಶೈಲಿಯು ಈ ರೀತಿಯ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಆಗಿನ ಬಹುತೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ

ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತು ಒಂದು ವರ್ಗದ ಜೀವನ ಕ್ರಮದ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಬಹಿರ್ಮುಖವೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತೇವೋ ಅದರ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದು. ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಹಿರಂಗದ ಪಲ್ಲಟ ಮತ್ತು ಅದು ಅಂತರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬೀರುವ ಪ್ರಭಾವ ಮುಖ್ಯ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಎದುರಿಸುವ ಸಂಕಟ: ಅವರ ಜೀವನ ಧೈರ್ಯ: ಬದುಕಿನ ನಿಗೂಢತೆಯ ಅನಾವರಣ ಮುಂತಾದವುಗಳು ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಡುವಣ ಘೋಷಣೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಲೇ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬಾಳಿಗೆ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಂದೆಡೆಗೆ ನೆಲೆನಿಂತ ಮನುಷ್ಯರ ಸುಖವಾದ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ಅಂಥಾ ಕುತೂಹಲವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನು; ದಿನನಿತ್ಯದ ಜೀವನವನ್ನು: ಅವರು ಎದುರಿಸುವ ಕಷ್ಟ ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಲೇ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ವಿರಮಿಸುವುದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಶಾಬ್ದಿಕವಾದ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ನಮಗೆ ತಿಳಿಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಡಾಂಭಿಕತೆ; ಪೊಳ್ಳಾಗಿ ಬದುಕುವ ರೀತಿರಿವಾಜುಗಳನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುವ ಕೊನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಬಹುತೇಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವ ಮೌಲ್ಯಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯರದ್ದು ಅಲ್ಲ.. ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ವಸಾಹತು ಕಾಲದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ನೈತಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ನಿಲುವುಗಳು ತೀರಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನೈತಿಕ ನಿಲುವುಗಳಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದದ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಕೆಲವರು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಿಂಬವೂ ಇದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಲೇಖಕರ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಸಮಾಜಾಭಿಮುಖಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಅಂತಿಮವಾದ ನೆಲೆಯು ಕೂಡಾ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೇ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾ ಬಕ್ತಿನ್ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಪಶ್ಚಿಮದ ಎನ್‌ಲೈಟನ್‌ಮೆಂಟ್ ಯುಗದ (19ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಭಾಗ) ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳು; ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು; ಪರಿಸರ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳು ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂದರೆ – ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಲದಿಂದಲೇ ಪರಿಸರದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ಸಾಧಿಸಬಹುದು ಎಂಬುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ತರಹದ ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನೇ ಕೇಂದ್ರ ಆಸಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದ. ಪ್ರಗತಿ; ಮನುಷ್ಯರ ಬಗೆಗಿನ ಆಸಕ್ತಿ; ಅವನ ಕೌಶಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಂತಾದವು ಅಧಿಕಾರದ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂಬಂಧವೇ ಆಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಬೇರೆ ಚಿಂತನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 10

ಅಸ್ತಿತ್ವ ; ಮಾನವೀಯತೆ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್

ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಭೌತಿಕವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಈ ಭೌತಿಕವಾದ ಸತ್ಯವೇ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ಮೂಲತಃ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಸ್ತಿಕವಾದ, ಆಸ್ತಿಕವಾದ ಎರಡೂ ಇವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಅವನು ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಗಂಟು ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅವನು ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ವಸ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾರ್ತ್ರನ ವಾದ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮನುಷ್ಯನು ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಆ ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಸಾರ್ತ್ರೆ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಉಳ್ಳವರು. ಇಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ.

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕೊಡಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಸಾಕ್ರೇಟಿಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತನ್ನದೇ ಸಾಧನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ಪಡೆಯಬಲ್ಲ. ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆಯವರ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯಲು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿವೆ ಮತ್ತು ಅದರದ್ದೇ ಆದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಗಳಿವೆಯೆಂದು ಸಾಕ್ರೇಟಿಸ್ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಬೇರೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಹಮಿಕೆಯೂ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಾನವೀಯತೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದೇವರಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿತು. ಮನುಷ್ಯನ ಅದೃಷ್ಟದ ಬಗ್ಗೆ ಅಂಥಾ ನಂಬಿಕೆಯು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನ ಅದೃಷ್ಟ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ದೇವರು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಮಾನವೀಯವಾದ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರು. ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಮೇಲೆ ನಾವು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ನಂಬಿಕೆಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಿಜವಾದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಇರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಭಯಾನಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯು ಜೊತೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗಳು ನಾವು ಅಂಗೀಕರಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಒಂದು ನೀತಿ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ದೇವರಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನಾವೇ ವಾರಸುದಾರರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಮಾನವೀಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಆದರ್ಶವಾದವು ಅತ್ಯಂತ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗಲೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ಆದರ್ಶವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಆದರ್ಶವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೈತಿಕ ಕಾಳಜಿಯಿರಬೇಕು. ತಾನು ಏನಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶವಿರಬೇಕು. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ತಾನು ಏನಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ತಾನು ಏನಾಗಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಆದರ್ಶವಾದದ ತಾನು ಮುಂದೆ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದ ಗುರಿಯ ಕಡೆಗೆ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕಾದುದರಿಂದ 'ಅಲೌಕಿಕ' ಅಥವಾ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅದು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಗಮನ ಭವಿಷ್ಯದ ಕಡೆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಗಮನವು ಶುದ್ಧ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆದರ್ಶವಾದವು ಮನುಷ್ಯನ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಿದೆ. ಎಲ್ಲಾ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಹರೆ ಅವರ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ನೋಡಿ– ಇವುಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣವೆಂದು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಆದರ್ಶವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವು ಇದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಕೇವಲ ಆದರ್ಶ ಕೇಂದ್ರಿತವಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಗುಣವಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಕೇವಲ ತನ್ನ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚಿಂತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಭೂತ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ ಅವನ ವರ್ತಮಾನ. ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಅವನ ಸಹಜ ಗುಣಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರ್ಶವಾದದ ಕನಸುಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳು

ಇವೆ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ರೂಪುಗೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವೈಚಾರಿಕ ಆಕೃತಿಯು ಬರಲು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಲೇಖಕರು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಜೀವನವೆಂದರೆ ಅದು ಅನೂಹ್ಯ. ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನವೆನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅವನು ಒಂಟಿ ಹಾಗೂ ಅಸಹಾಯಕ. ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನ ಪರಿಸರಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಅವನದೇ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಅವನ ಜೀವನದ ಅರ್ಥ; ಜೀವನದ ಅಸಹಾಯಕತೆ; ಯಾವುದೂ ಅವನಿಗೇ ತಿಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕು ಅನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಅಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ತರ್ಕ; ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯೆಂಬುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಮನುಷ್ಯರ ಬಿಡುಗಡೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಕೈಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸರ್ಗೆದೋ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ. ಸರ್ಗೆದೋಗೆ ಇರುವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಭಯವೂ ಹೌದು. ಸರ್ಗೆದೋಗೆ ಒಂದು ಆತಂಕ ಮತ್ತು ಭಯವು ಇದೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಲ್ಲಣವೂ ಇದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಮಾತೆಂದರೆ ಅದು ದೇವರ ಬಗ್ಗೆ. ಗೆಲಿಲಿಲಿಯೋ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ "ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ದೇವರು ಎಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ?" ದೇವರು ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈ ನಾಟಕವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾರ್ತ್ರೆ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇಬ್ಬರೂ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಯಾವೆಲ್ಲಾ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದಮನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ದೇವರಿಲ್ಲದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸತ್ಯದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮನುಷ್ಯರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬೇರೆ ಇದೆ. ನಾಸಿಯಾದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ನಾವು ಏನೇ ಬರೆದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದ್ದು ಜನರನ್ನು". ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ನಾನು ಈಗ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕತ್ತಲೆಯ ಯುಗದಲ್ಲಿ" ಇಬ್ಬರದೂ ಹೊಸದಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಗಿತ್ತು. ಇಬ್ಬರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವೂ ಬೇರೆ. ಸಾರ್ತ್ರೆ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಈ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮಗಳು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉಪ ಉತ್ಪಾದನೆಯೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಕೈಗಾರಿಕೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಗುಂಪು ಈ ವಾದವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ 'ಆಧುನಿಕತಾವಾದ'ವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ, ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಬೇರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯ

ಜೊತೆಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸಬೇಕಾದ ಯಾವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೆನ್ನುವುದು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವೆನ್ನುವುದು ಚಲನರಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನತ ಮುಖಿಯಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿಂತ ನೀರಿನಂತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಜೀವನಕ್ರಮವನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಪರ್ಯಾಯ ಜೀವನಕ್ರಮದ ಹುಡುಕಾಟವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಅಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆಯೆಂದು; ಆದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿತು ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಬಗೆಗಿನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ; ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬೆಲೆಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ಆ ಮನುಷ್ಯರು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಅಲ್ಲ. ಗೆಲಿಲಿಯೋದಲ್ಲಿಯೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಯಾರು? ನಾನು ಯಾಕೆ ಹೀಗಿದ್ದೇನೆ? ನಾನು ನನ್ನನ್ನು ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಆಶಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಸರ್ಗೆದೋ ಇದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸರ್ಗೆದೋಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಭಯವಿದೆ. ಒಂದು ಆತಂಕವೂ ಇದೆ. ಒಂದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ದಮನ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇದರ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಈ ನಾಟಕವು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ, ಒಂದು ಚರ್ಚ್ ಕೂಡಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯು ಇದೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂಚಿನ ಜನರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ದಮನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಅಧ್ಯಾಯ 11

ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಆಗುವಿಕೆ

ನಾಟಕವು ಚರಿತ್ರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅನುಸಂಧಾನ ನಡೆಸುವ ಕ್ರಮವು ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು. ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನವು ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ, ಅದನ್ನು ನಾಟಕಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನಾವು ಸಾಗಿ ಬಂದ ದಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕಿನ ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಅರಿವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ನಿಂತಿರುವುದೇ ಮನುಷ್ಯನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಪುಕೋ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಕೂಡಾ ಒಂದು ವಂಶವಾಹಿನಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಜೀಯಾಲಿಜಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೆಸರು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರ. (ದಿ ಆರ್ಡರ್ ಆಫ್ ಥಿಂಗ್ಸ್) ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಫುಕೋ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಬರೀ ವಿಶೇಷಣವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅವನ ಬರಹಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ರೂಪಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಕ್ತನ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ವಿವರವನ್ನು ತನ್ನ ಚರ್ಚೆಗೆ ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ ಅತ್ಯಂತ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದ. ಅದನ್ನು ತೀರಾ ಸರಳೀಕರಣ ಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ – ಪೆನಮಾನಲಜಿ. ಇದು ನನ್ನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ ಇದನ್ನು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಸೂತ್ರದಂತೆ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷಣಶಾಸ್ತ್ರ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ದಕ್ಕಿದ ಥರ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಪೆನಮಾಲಜಿಯು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಆಗುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. (ಬೀಯಿಂಗ್) ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತರ್ಕ ಮತ್ತು ನೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೂಡಾ ಅದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಎಂದೂ ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆ, ನೆನಪು, ಕಲ್ಪನೆ, ಬಯಕೆ, ಕ್ರಿಯೆ, ಮುಂತಾದವು ಬರುತ್ತವೆ. ಹಸ್ರೆಲ್ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಉದ್ದೇಶಿತ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಸ್ರೆಲ್ ಚರವಾದ ಅರಿವು, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರಿವು, ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಫುಕೋ ನೇರವಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಜೀವಂತವಾದ ಅನುಭವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಫುಕೋ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅರಿವು ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ್ದು ಅಲ್ಲ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಕುರಿತಾದ ಅರಿವೂ ಹೌದು. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಒಂದು ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಘಟನೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಜ್ಞಾನ ಪೂರಿತವಾದ ವಿವರಣೆ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ಹಿಂದೆ ನಡೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳ ನಿಜವಾದ ವಿವರಣೆಯೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ತಂಬಾ ಹಿಂದಿನದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ವಿಧಾನವು ಮಾತ್ರ. ಪ್ರಾಕ್ತನ ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವೂ ಹೌದು. ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಕ್ತನವಾದ ರೂಪವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದನ್ನು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅವನು ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವಂತೆ ವಿವರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಜ್ಞಾನವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಫುಕೋ ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವಿಕ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆಂದು ಇದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಧಾನವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ವಿಧಾನದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಕ್ತನ ರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಫುಕೋ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಫುಕೋ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಂತೆ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಚರಿತ್ರೆಯ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ನೆಲೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ

ಬೆಳೆದು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಮಧ್ಯೆ ಕೆಲವು ಮೌನಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಛಿದ್ರೀಕರಣವೂ ಇರುತ್ತವೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇವತ್ತು ನಾವು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಯಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ನಾವು ಯಾವ ನಿಯಮದ ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದನ್ನು ಫುಕೋ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ನಮಗೆ ದತ್ತವಾಗಿ ಬಂದ ಜ್ಞಾನದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯಿಂದ ಹೊರತಾದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ಧಾರಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ, ಅವರ ಚಲನಶೀಲತೆಯು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಲನೆ ಎನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅವನ ಹುಡುಕುವಿಕೆಯಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೇಲುಭಾಗದಿಂದ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಇದು ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಕೇತಗಳೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಕಲ್ಪನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಇವತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ, ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳು ಮಹಾನ್ ಸಂಕಥನಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಫುಕೋ ಇದನ್ನು ಮೊದಲು 1974ರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಇದು ದೈಹಿಕ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಔಷಧಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿವಾಗ ಅವನಿಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬಂದಿತ್ತು. ಜನಾಂಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆಯಾಮವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಔಷಧಿಗಳು, ದೇಹ, ಜನಾಂಗ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೈಹಿಕ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮತ್ತು ಜನಾಂಗ ವಾದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಜೀವ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಕೇವಲ ಅಂಕಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ವಂಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವದನ್ನು ದೈಹಿಕ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಅಥವಾ ಜೈವಿಕ ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಹಾಗೆ ಅದು ಅನೇಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜನಾಂಗವಾದ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಅಂಕೆ ಸಂಖ್ಯೆಗಳನ್ನು

ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ದೇಹದ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಫುಕೋ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವು ಹೇಗೆ ಬದಲಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಹಜವಾದ ಚರಿತ್ರೆಗಳು, ಜೀವನ ಕ್ರಮ, ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಗಣನೆಗೆ ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ಜೈವಿಕವಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಅಥವಾ ದೈಹಿಕವಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಆಧುನಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಬದಲಿಸಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾಂಟ್ ಮೂರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದ: ನನಗೆ ಯಾವುದು ತಿಳಿದಿದೆ? ನಾನು ಏನು ಮಾಡಬೇಕು? ನಾನು ಯಾವುದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು? ಇದು ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಇದು ನಮಗೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನವೂ ಇದೆ ಮೂಕವೇ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹವು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವೈದ್ಯಕೀಯವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಆಗುವ ನೋವು ಮತ್ತು ನಲಿವುಗಳನ್ನು ಅವನು ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಬಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದು ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಡಾರ್ವಿನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ, ಆದರೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಇತಿಹಾಸವು ಇದೆ ಎಂದು ಫುಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಇವತ್ತು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಯುಗವು ಯೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಆದರೆ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬೇರೆ ಇತ್ತು.. ಅದು ಕಾಲಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಆಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಫುಕೋ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಥನಗಳು, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಚರಿತ್ರೆಯ ಬರಹಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಕಥನಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಚರ್ಚೆಯೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು, ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ಕಥನಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳಲು ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಗುಣಗಳೂ ಬೇಕಾದವು. ಆದರೆ ಇವು ಸುಮ್ಮನೆ ಕೃತಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು.

ಫುಕೋ ಬೇರೆ ಥರ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹುಚ್ಚುತನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಫುಕೋ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಡೆರಿಡಾ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ನಾವು ಯಾರನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಯಾರನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ನಾವು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಇವತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ನಾವು ಇವತ್ತು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಏನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇರುವ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಇವತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು.

ಹೆಗೆಲ್‌ನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ 'ಸತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆ' ಚರಿತ್ರೆಯ ಸತ್ಯದ ನಡುವೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ ಮತ್ತು ಹೆಗೆಲ್ ನಿರೂಪಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಹಾಗಾಥೆಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಅಂತಿಮ ಸತ್ಯ' ಮತ್ತು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಸಮಯದ ಪರಿಭಾಷೆಯು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ.

ಮಾತಿನ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಬರಹದ ಭಾಷೆಯ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಂತರವು ಹೆಗೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಡೆರಿಡಾನ ಪ್ರಕಾರ ಬರಹವೆನ್ನುವುದು ಧ್ವನಿಮಾಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ ಅಲ್ಲೆಂದು ಮೌನವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತಿನ ಭಾಷೆಯು ಹಾಗಲ್ಲ. ಮಾತಿನ ಭಾಷೆಯು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಹಾಗೂ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಅಂಶವೂ ಹೌದು. ಹೀಗಾಗಿ ಬರಹ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವರ್ಗವಾಗಿ ಹೆಗೆಲ್ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದನ್ನು ಡೆರಿಡಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಗೆಲ್ ಹೇಳಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬರಹದ ಭಾಷೆಯು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಅರ್ಥ; ಅನನ್ಯತೆ; ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ಬಹು ಕಾರಣಗಳು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಹದ ಭಾಷೆಯು ಅನೇಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೋ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷಿಕ ಚಿಹ್ನೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹಾಗೆಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಧ್ಯಯನ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಬರಹದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅವಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ಲೇಟೋ; ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಹೆಗಲ್ ಮುಂತಾದವರು ಮಾತಿನ ಭಾಷೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಬರಹದ ಭಾಷೆಗೆ ಅಲ್ಲ. ಇದು ಡೆರಿಡಾನ ವಾದ. ಡೆರಿಡಾನ ಎರಡನೆಯ ವಾದವೆಂದರೆ ಬರಹದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಯ ಯಥಾ ರೂಪ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಬರಹದ ಭಾಷೆಯು ಚಿತ್ರಸ್ವರೂಪ ಅಥವಾ ಲಿಖಿತರೂಪ ಬರೆಯುವಾಗ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಬರೆಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸಂವೇದನೆಗೆ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ಧ್ವನಿ ಉಚ್ಚಾರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕ್ರಿಯೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ತಲುಪಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು

ನಾವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ಸಂವೇದನೆಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗ. ನವ ಪ್ಲೇಟೋ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಕೇಳುವಿಕೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹಳ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ಲೇಕ್ ಕೂಡಾ ಸತ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದು ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಆದರೆ ಸಂವೇದನೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳ ಕುರಿತು; ಅದರ ಅನುಭವಗಳ ಕುರಿತು ಹೆಗಲ್ ಮತ್ತು ಪ್ಲೇಟೋ ಸರಿಯಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು ಮನಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯೆನ್ನುವುದು ಮನಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯೆನ್ನುವುದು ಸಂವೇದನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರತಿಫಲನವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬರವಣಿಗೆಯೆನ್ನುವುದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಆಲೋಚನೆಯೊಂದರ ಸಂಕೀರ್ಣ ರೂಪ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಹೆಗೆಲ್‌ನ ವಾದವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ ಕೇಳುವಿಕೆಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಅರ್ಥಗಳಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ಅದು ನೋಡುವುದೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಯಾರು ಹೇಗೆ ಬರೆಯತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವರು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಬರಹವು ಅವರ ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವರ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಅವರು ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಹದ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಅಗತ್ಯಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಬಗೆಯದು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆ. ಮಾತಿನ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೂ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯದು. ಬರಹದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ನಮಗೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯು ನಮಗೆ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿ ನಾಟಕವು ಕೂಡಾ ಇತಿಹಾಸ. ನಿರೂಪಣೆಯು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ,

ಇದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಬಹುದು :

“ಮಿತ್ರರಾದ ರಂ. ಶಾ. ಲೋಕಾಪುರರ ಈ ನಾಟಕ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕೇಶ ಬ್ರೆಕ್ಟನ The Good Person of Setzwan ಎಂಬ ಕೃತಿಯ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಶಾನ Pygmalion ದಂತೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಕಟ್ಟು ಬೇರು ಬಿಟ್ಟು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ.

ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಾರೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿದೆ. ಲೋಕಾಪುರರದು ಮೂರನೆಯ ಅನುವಾದ. ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಆಪ್ತವಾದದ್ದು ಏನೋ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಪ್ರಬಂಧ. ಆದರೆ ಅದರ ನೈತಿಕತೆ ಯುರೋಪಿನ ನೈತಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ಭಾಗ, ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದ ಹತ್ತು ಆದೇಶಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ನೈತಿಕತೆಯ ಪರಿಶೀಲನೆ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಒಳ್ಳೆಯತನ ಎಂದರೇನು? ಧರ್ಮ ಒಳ್ಳೆಯತನದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅನೇಕ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜಗತ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂಘರ್ಷ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಈ ಸಂಘರ್ಷ ಮುಗಿಯುವದಲ್ಲ ಮತ್ತು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆ ಇರುವದು ಅದರ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದ ದೊಡ್ಡಸ್ತಿಕೆ ಇರುವದು ಅದರ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ.

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗಲೂ ಇದೆ. ಅವನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಈ ನಾಟಕ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತನ್ಮಯರಾಗದೆ ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ವಾದ. ನಾಟಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಂತೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕು. ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಒಂದು ಅಂತರವಿರಬೇಕು. ಅನುಭವ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಕರಗಿ ಹೋಗಬಾರದು. ಈ ನಾಟಕದ ಕತೆ ಚೈನಾ ದೇಶದ್ದು; ಆ ದೇಶದ ಪಾತ್ರಗಳ ಕತೆಯನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಶೆನ್ ತೇಯ ಕರುಣ ವ್ಯಂಜಕವಾದ ಕತೆಯು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದೂರ, ಆದರೆ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಸಮೀಪ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ರಚನೆ, ಸಂಗೀತ, ದೃಶ್ಯ ಯೋಜನೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟು ಆತ್ಮೀಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ದೂರ. ಯಾವದೇ ಪಕ್ಷಪಾತವಿಲ್ಲದೆ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ನೀತಿಕತೆಯ ಅವಶ್ಯವಾದ ಗುಣವೆಂದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ. (ಮುನ್ನುಡಿ)

{ಸಂಕಾನಟ್ಟಿಯ ಚಂದ್ರಿ ; ರಂ. ಶಾ. ; ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ಲಕ್ಷ್ಮೀಭವನ, ಸುಭಾಸ ರಸ್ತೆ ಧಾರವಾಡ 1994 ; ಪು.ಸಂ – ix}

ಈ ನಾಟಕವು ಭಾಗವತರ ನಿರೂಪಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಎಲ್ಲರ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸುಜನ ಸಂಗವೂ ಬೆಳೆಯಲಿ
ಮಾ ಜನರಿಗೆ ಮಾನವು
ದೊರೆಯಲಿ.

[ತೆರೆಯೆದ್ದಾಗ ಶಿವಪಾರ್ವತಿ ನಂದಿಯರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರೆದುರು ಭಾಗವತ ಹಾಗೂ ದೂತೆ.) ದೂತೆ ಹಾಗೂ ಭಾಗವತ (ಹಾಡುತ್ತಾರೆ)

ಜಯ ಶ್ರೀ ಶಿವಶಂಕರಾಭವಹರಾ
ಜಯ ಜಯ ಪರಮೇಶ್ವರಾ,

ರಸಗಂಗಾಧರ ಬಸವ ಪ್ರಭಾಕರ
ರಸಿಕಾಗ್ರಣಿ ಶೇಖರಾ
ಭವಹರಾ ಜಯ ಜಯ ಪರಮೇಶ್ವರಾ,
ಸುಜನರ ಕಾವುದ ಕುಜನರ ಸೆದವುವ
ನಿಜಮೆರೆಸುವ ಈಶ್ವರಾ, ಭವಹರಾ

ಭಾಗವತ : ಭಗವಂತಾ, ನೀನು ಪಾರ್ವತಿ–ನಂದಿ ಸಮೇತನಾಗಿ ದರ್ಶನಕೊಟ ನಮ್ಮ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಜನ್ಮವನ್ನು ಕೃತಾರ್ಥವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ನಾಡಿ ನಿಮಗೆ ಪುನಃ ಪುನಃ ನಮಸ್ಕರಿಸುವೆವು.

ಶಿವ : ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಯಶಸ್ಸು ಲಭಿಸಲಿ!

ದೂತೆ : ಸಾಮಾನ್ಯರಾದ ಮಂತ್ರಿಗಳೇ ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ ಪ್ರವಾಸ ಕೈಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ತಾವು ಭೂಲೋಕ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದು. ತಮ್ಮ ಸಂಚಾರ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ತಿಳಿಸುವಂಥವರಾಗಬೇಕು, ಪ್ರಭು!

ಶಿವ : ಎಲೈ ದೂತೇ, ಕೇಳುವಂಥವಳಾಗು (ಅಂದು ಈ ನಂದಿಯ ಕಳುಹಿಸಿದೆ ಮರಗಿಡ ಕಲ್ಲಿಗೆ ಆರುತಿ ಬೆಳಗುವ ಪೊರಕೆ ಒನಕೆಗಳ ಪೂಜಿಪ ಭಕುತರ ಹಾಡುವನು) ನಂದಿಯ ಕಳುಹಿ ಅರಿವನು ನಾ ಬೆಳೆಸಿದೆ, ಅಂದು ಈ ನಂದಿಯ ಕಳುಹಿಸಿದೆ.

ಭಾಗವತ : ಹೌದು ಸ್ವಾಮಿ, ಈ ನಂದಿ ಎಂಬುವರು ಎಂಟುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬಸವೇಶ್ವರರಾಗಿ ಹಟ್ಟಿ, ಜಗತ್ತಿನ ಕಲ್ಯಾಣ ಮಾಡಿದರು. ಎಪ್ಪಿ ಭಾಗವತಾ, ಕಲ್ಯಾಣ ಅಂತ ಮಾತ್ರ ಅನ್ನ ಬ್ಯಾನ ಈ ಜಗತ್ತೆ. ಅಂದಿನ ಕಲ್ಯಾಣ ಶಹರಧಾಂಗ ಆಗೇದ ಅಂತ 1 ಅಂತಿದ್ದರ ನನಗ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

ಪಾರ್ವತಿ : ಬಸವಣ್ಣ, ಹಿಂಗ್ಯಾಕ ಅಂತೀ? ನೀ ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸ ಕಡಿಮೆಯದೇನು

ದೂತ : ... (ಭಾಗವತನಿಗೆ) ಈ ಬಸವಣ್ಣ ಏನು ಮಾಡಿದ? ಗುಡಿ ಕಟ್ಟಿಸಿದ್ದೇನ ಊರ ಊರಿಗೆ? ಏನ ಜಾತ್ರಿ ಮಾಡಿಸಿದನೋ? (ಭಾಗವತ ಶ್ಯ ಮಾಡುವನು) ಅಂದು ಮಂದಿ ದಾಸೋಹ ಅಂದರು. ಗುರುಲಿಂಗ ಅಂದರು ಶರಣಗ ಲಿಂಗ ಪತಿ ಅಂದರು.

ಭಾಗವತ : (ಜನಾಂತರ) ಇಂದು ಅದೇ ಮಂದಿ ದಾಸೋಹ' ಅಂತಾರ, ಲಿಂಗ ಗುರು ಅಂತಾರ. ಸತಿ ಶರಣರಾಗ್ಯಾರ,

ಪಾರ್ವತಿ : ಪತಿದೇವಾ, ಅವರು ಇಂದ ಏನು ಅಂತಾರ? ಸಖಿ, ಅದನ್ನ ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಅಂತ ಈಗ ಬಂದೇವಲ್ಲ?

ದೇವಾ, ಊರೂರು ತಿರುಗಿ ತಿರುಗಿ ಸಾಕಾಗಿ ಹೋತು. ನನ್ನ ಬೆನ್ನು ಅನ್ನೋದು ಬಾಗಿ ಬಿಲ್ಲಾತು. ಇನ್ನು ಈ ಹೊತ್ತು ನನ್ನ ಕಡಿಂದ ನಡ್ಯೂದು ಆಗಲಾರದ್ದು (ಕುಳಿತು ಬಿಡುವನು)

ಭಾಗವತ : ಅಂದರ ದೇವಾಧಿದೇವಾ, ಈ ವ್ಯಾಘ್ರಾಂಬರಧರ ವೇಷದಾಗ ನೀನು ಒಂಬತ್ತು ವಾರದ ಬನಾರಸೀ ಶಾಲು ಉಟ್ಟ ಪಾರ್ವತೆವ್ವ ಮತ್ತೆ ಈ ನಂದಿ ಹಿಂಗು ಊರೂರು ತಿರುಗಿದಿರಿ? (ನಕ್ಕು) ಹಂಗಾರ ಕಂಪನೀ ನಾಟಕದಾಗಿನ ಉಪವಾಸ ಪಾರ್ಟಿ ಅಂತ ಮಂದಿ ತಿಳಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಪೇಟೀ ತಬಲಾ ಎಲ್ಲಿ ಅದಾವು? ಏನು ಅವನ್ನೂ ಒತ್ತಿ ಒಗದೀರೋ ಅಂತ ಕೇಳಿರಬೇಕು. ಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಒಂದು ಹಾಡು ಅನ್ನು, ಅಂತ ರೊಕ್ಕಾನೂ ಮೂರ್ಖಾ, ಕೈಯಾಗ ತಾಳ ಹಿಡಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನೀ ಬೃಹಸ್ಪತಿ ಏನು? (ತಿಳಿ ಹೇಳುವವನಂತೆ) ನಾವು ವೇಷಾಂತರ ಮಾಡಿ ತಿರಿಗಿದೆವು.

{ಸಂಕಾನಟ್ಟಿಯ ಚಂದ್ರಿ ; ರಂ. ಶಾ. ; ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ಲಕ್ಷ್ಮೀಭವನ, ಸುಭಾಸ ರಸ್ತೆ ಧಾರವಾಡ 1994 ; ಪು.ಸಂ – 1– 2}

ಸಂಕಾನ ಹಟ್ಟಿ ಚಂದ್ರಿಯ ದೂತೆಯ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದೆ.

ವೇಷಾಂತರ ಅಂದರ ಏನಂತಿ? ಎಂಥಂಥ ವೇಷ!

ದೂತೆ : ಬೂಟು, ಪಾಟಲೋಣು, ಹ್ಯಾಟು ಶಿವಗೆ, ಪಾರ್ವತಿಗೆ ಮಿನಿ, ಮಿಡಿ, ನಂದಿಗೆ ಬುಶ್ಕೋಟು ಸಫಾರಿ,

ನಂದಿ : ಎಲ್ಲಾ ಅದೂ, ಎಂಥೆಂಥಾ ಭಾಷೆ ಕಲಕೊಂಡ ಬಂದೆವು ಯಾಕಪಾ ಅಂತ ಕೇಳೀ? ನಮ್ಮ ಮಂದಿ ನನಗ ಮಹಾತ್ಮಾ ಅಂದರು, ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಅಂದರು. (ಉಸಿರು ಹಾಕಿ) ಎಲ್ಲೀ ಮಹಾತ್ಮಾ, ಎಲ್ಲೀ ಜಗಜ್ಯೋತಿ? ಈ ಕರ್ನಾಟಕದಾಗಾದರೂ ಎಲ್ಲಾರಿಗೆ ನನ್ನ ಹೆಸರು ಗೊತ್ತೈತೊ ಇಲ್ಲೋ?

ಭಾಗವತ : ಅಣ್ಣ, ನೀವು ಹೇಳೂದು ಖರೆ, ನಾವು ಕೃತಘ್ನರು, ನಾಲಾಯಕ ಮಂದಿ ಅಂದೂ ನಿಮ್ಮ ಕಿಮ್ಮತ್ತು ತಿಳೀಲಿಲ್ಲ, ಇಂದಂತೂ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. (ಶಿವನಿಗೆ) ಮಹಾದೇವ, ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕು. ಇಂದು ಈ ಮುಂಜಾ ಈ ಸಂಕಾನಟ್ಟಿ, ಅಗಸೀ ಬಾಗಲದಾಗ ಫೋಟೋದಾಗಿನ ರೂಪದಾ ಹಾಂಗ ಡ್ರೆಸ್ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಮಗ ದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟರಿ–

ಶಿವ : ನೀವು ಇಲ್ಲಿ ಊರ ಹೊರಗ ನಮ್ಮದು ಹಾದಿ ನೋಡಕೋತ ನಿಂತಿದ್ದಿ ಅದು ನಮಗ ಗೊತ್ತಾತು.

ಪಾರ್ವತಿ : ನಾವು ಓಣಿ ಓಣಿ ತಿರಿಗಿದರ ಮಂದಿ ನಮ್ಮ ಗುರ್ತು ಹಿಡೀಲಾ ತಯಾರಿಲ್ಲ. ಬ, ಕುಂಡ, ಅನ್ನಾಕಿಲ್ಲ.

ದೂತೆ : ದೇವಾ, ಮೈಯಾಗ ಖಾಕಿ ವರ್ದಿ ಇಲ್ಲದಿರಕ ಎಸ್. ಪಿ. ಬಂದರ ಸಿಪಾಯಿ ಸಲಾಮು ಮಾಡ್ತಾಂಗಿಲ್ಲ. ಮಂತ್ರಿಗೆ ಖಾದಿ ವರ್ದಿ ಇಲ್ಲದಿರ ಡ್ರೈವರ್ ಕಾರಿನ ಬಾಗಲಾ ತಗೆಯೂ ಹಾಂಗಿಲ್ಲ.

ನಂದಿ : ನಿಮ್ಮ ಸಲುವಾಗಿ, ಅಂತ ಈ ಡ್ರೆಸ್ಸಿನಾಗ ಬಂದೆವು. ಈ ಊ ಭಾಳ ಪುಣ್ಯದ ಊರು ಅಂತ ಮಂದಿ ಹೇಳತಿದ್ದರು. ದೂತೇ, ಯಾದರೂ ಮಂದಿ ದೇವರು ದಿಂಡರು ಅಂತಾರೇನು?

ಭಾಗವತ : ದಿಂಡ್ಯಾರು ದೇವರು ದೇವರು ಅಂತ ಬಡಕೋತಾರ,

ದೂತೆ : ಅವ್ವಾ, ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ದೇವರು ದಿಂಡರು ಅಂತಾರಾ ಆ ಕಡೆ ದುಬಾ ರೊಕ್ಕಾ, ಈ ಕಡೆ ಲಂಚದ ರೊಕ್ಕ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಹತ್ತಿರ ಮಗದೊಂದು ಕಡೆ ಕಬ್ಬಿನ ರೊಕ್ಕ, ಸುರೀಲಾಕ ಹತ್ತಿದಾವು ಇದಿರು ಅಯ್ಯೋಧ್ಯಾಕ್ಕಂತೂ ರಾಮನ ಗುಡಿ ಕಟ್ಟಲಾಕ ಹೆಣಾ ಬಿದ್ದ ಮಂದಿ ತೀರ್ಥಕ್ಷೇತ್ರ ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ಅಂತ ತಿರಗೇ ತಿರಗತಾರು, ಗುಂಡಾರ ಮಸೀದಿ, ಚರ್ಚ ಅಂತ ಲಕ್ಷಾಂತರ ರೂಪಾಯಿ ಕೂಟ, ಕಟ್ಟೇ ಕಟ್ಟತಾರು.

{ಸಂಕಾನಟ್ಟಿಯ ಚಂದ್ರಿ ; ರಂ. ಶಾ. ; ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ಲಕ್ಷ್ಮೀಭವನ, ಸುಭಾಸ ರಸ್ತೆ ಧಾರವಾಡ 1994 ; ಪು.ಸಂ –3–4}

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕಾನಟ್ಟಿಯ ಚಂದ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಮಾತು ಕತೆಗಳು ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತವೆ.

ರವಿ : ಉರಲು ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ಸಾಯಲಾಕ ಹೊಂಟಿದ್ದಿ, ನನಗ ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿದಳು. ರೊಕ್ಕ ಕೊಡತೇನ ಅಂದಳು.

ಗಂಗಜ್ಜ : ಎಂಥಾ ಗಂಡಸೋ ನೀ! ಜೀಂವಾ ಯಾನ ಕುಡಲಾಕ ಹೊಂಟಿದ್ದಿ! ಈಗ ರೊಕ್ಕ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನಾಣ ಹುಡುಗೀ ಕುತಿಗೀಯಾನ ಕೊಯ್ತೀ!

ಚಂದ್ರಿ : ಅಜ್ಜಾ ನಾ ರೊಕ್ಕಾ ಕೊಡತೇನು ಅಂದದ್ದು ಖರೇ. ಅಂವಗ ನೋಕರಿ ಹತ್ತಲಾಕ ಮದತ ಮಾಡತೇನ ಅಂದದ ಖರೇ ಆದರ ಅಂವಾ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ತಿಕೀಟು ಎಷ್ಟು ರಿಜರ್ವ್ ಮಾಡಿಸೀದಾನು, ಕೇಳು.

{ಸಂಕಾನಟ್ಟಿಯ ಚಂದ್ರಿ ; ರಂ. ಶಾ. ; ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ಲಕ್ಷ್ಮೀಭವನ, ಸುಭಾಸ ರಸ್ತೆ ಧಾರವಾಡ 1994 ; ಪು.ಸಂ –76}

ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸವು ಇದೆ. ಅವನು ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಚರಿತ್ರೆ ನೆನಪುಗಳು. ಮೂರನೆಯದು ಈ ನಾಟಕವು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಚರಿತ್ರೆಯು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನೇ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ಆಗುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದ ಕ್ರಮದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಪರಿವರ್ತನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಅಗುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಬದಲಾಗುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ. ಜೀವನವು ನಮ್ಮನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ರಾಜಕಾರಣವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಗುಂಪು ಎಂದು ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಗುಂಪು ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಮನುಷ್ಯರ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ನೆಲೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದೂ ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಮಾಜವು ಬದಲಾಗುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜವು ಬದಲಾಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಮನುಷ್ಯನು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಅವನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಪರ್ಮನೆಂಟ್ ರೂಪವಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಚಿರವಾದ ರೂಪವು ಇರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ಮನುಷ್ಯನು ಬ್ಲಾಂಕ್ ಶೀಟಿನ ಥರ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ತನ್ನ ನಾಟಕವು ಜನರಿಗೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಬೇಕು ಎಂದು ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿದ. ಅವನ ಮದರ್ ಕರೇಜ್ ನಾಟಕವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು.

ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಮನುಷ್ಯನ ಗುಣವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ? ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಅಥವಾ ಅವನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕ್ರಮವೇ? ಅಥವಾ ಅವನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವರ್ತಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ? ಇದು ನಾವು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ಹೇಗಿರುತ್ತಾನೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಮನುಷ್ಯನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ (ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಎಕ್ಸಿಂಟನ್ಸ) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸಾರ್ತ್ರೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಆಲೋಚನೆ. ಎರಿಕ್ ಫ್ರಾಂ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ – ನಾನು ಅತ್ಯಂತ ಪೂರ್ಣವಾದ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ., ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯವೆ ? ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನು ತಾನು ನಿಜವಾದ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ

ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾರ್ತ್ರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ನಿಜವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ನಾನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ-ನಾನು ಒಂದು ಭರವಸೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟಿನದು ಎಪಿಕ್ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮಹಾನ್ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾರ್ತ್ರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ನಟನೆ ಎರಡನ್ನೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ನಟರು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದು ನಾಟಕೀಯ ಪಠ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ಪಠ್ಯವು ನಾಟಕೀಯ ಪಠ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎರಡು ಥರ-ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರ. ಮತ್ತೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಕ್ರಿಯೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ರೂಪ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಯನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಡೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಅಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತಾನು ನಟನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ಅಭಿನಯ ಮಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಎದುರು ತುಘಲಕ್ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಅಲ್ಲವೆಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ನಾವು ಅಭಿನಯ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ನಮಗೆ ಕಲ್ಪಿತವೂ ಹೌದು. ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ನಟ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಅಂಗೀಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ನಟನೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಟ್ರಾನ್ಸ್ ಎನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕವು ನಮಗೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾವು ಏನು ನಟನೆ ಮಾಡಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ಪ್ರತೀಕವು ನಮ್ಮ ಹತ್ತಿರ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ವೇದಿಕೆಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ನಟನನ್ನು ನಾವು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಅವನು ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ನಟನೆಯು ಉದ್ದೇಶಿತ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಟನೆಯು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿರಬೇಕು.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ - ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ

ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಹಣ. ಅದು ಅವನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಣವು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆಯೆಂದು ನಾವು ನಂಬುತ್ತೇವೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಹಣ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಣವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಭಿನ್ನ. ಹಣವೆನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದರಿಂದಲೇ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ಸಂಬಂಧವು ಕೇವಲ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಅವರಿಬ್ಬರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವರಿಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥಾ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವು ಒಗ್ಗೂಡಿದ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮತ್ತು ಗಿರಾಕಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಮುಗಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದು ಪಡೆಯುವುದು ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಇದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಪಡೆಯುವ ಸಂಬಂಧವು ಕೆಲವು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮುಗಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಪಾರ ಮುಗಿದ ಅನಂತರ ಆ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವೂ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಬಯಸಿದ್ದು ಏನೆಂದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧವು ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು - ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನವೇ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನವು ಬೆಳೆದ ಅನಂತರ ನಾವು ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಅಂತಲೂ ವಸ್ತು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣವೆಂತಲೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಕ್ರಮದಿಂದಲೇ ನಾವು ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರೆಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೆಚ್ಚು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಯೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವನು ತನ್ನ ಗುರಿಗಾಗಿ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಾರ್ತ್ರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ನಟರ ಟ್ರಾನ್ಸ್ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ನಟರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಂದು ಸಮಾನವಾದ ಬಿಂದುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ದೇಹದ ಪರಿಭಾಷೆಯು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೇರೆ

ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಚ್ಚರಿ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಒಂದು ಪಯಣದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬಾರುವ ಒಂದು ಮಾತು ಹೀಗಿದೆ:

"ವ್ಯಾಪಾರಿ: ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಾವು ಹಿಂದೆ ಬಂದಿದ್ದವು". ನೋಡಿಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳು. "(ಒಂದು ಪಯಣದ ಕತೆ ಅನುವಾದ ಎಸ್. ಮಾಲತಿ ಪುಟ 30)"

ಈ ಎರಡೂ ನಮ್ಮ ನಡುವಣ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವೆರಡೂ ನಮ್ಮ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯೆಂದೂ ವಾಸ್ತವವೆಂದರೆ ನಮಗಿಂತ ಹೊರಗಿನದು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಜಗತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜವಾದದಲ್ಲಿ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಸೆಲ್ಫ್ ಮತ್ತು ಏಲಿನೇಶನ್ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು–ಸ್ವಂತ ಆಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಕೀಯತೆ ಎರಡೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಭಿನ್ನತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ–ನಮ್ಮದು ಮತ್ತು ನಮ್ಮದಲ್ಲದ್ದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೋ ಅದರ ಕುರಿತು ನಮಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೀತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದರೊಡನೆ ನಾವು ಯಾಕೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆಯೆಂದರೆ ಅದು ನಮ್ಮದು ಅಂತ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಭಾವನಾತ್ಮಕವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಪರಕೀಯತೆಯು ಉಂಟಾಗುವುದು ನಮ್ಮದು ಅಲ್ಲವೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಇದು ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋದಾಗ ಪರಕೀಯತೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಯಾವುದೇ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಅನ್ವಯವಾಗಬಹುದು. ಪರಕೀಯತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗೆಲ್ಲಾ ಸೆಲ್ಫ್ ಜಾಗೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸೆಲ್ಫ್ ಅನ್ನುವುದು ತನ್ನತನದ ಸೂಚನೆ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮೂಹದ ಎದುರು ಪರಕೀಯತೆಯು ಬಂದಾಗ ಸೆಲ್ಫ್ ಹೆಚ್ಚು ಎಚ್ಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಸೆಲ್ಫ್ ಅನ್ನುವುದೇ ಬದಲಾಗುವ ರೀತಿಯದು. ಹಾಗೆಯೇ ಮನುಷ್ಯ ಸೆಲ್ಫ್ ಕ್ರಿಯೇಶನ್ ಅನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಅವನ ಸ್ವತಂತ್ರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾಗಲೀ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಲೀ ಅಲ್ಲ.

ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸೆನ್ಸ್ ಅನ್ನುವುದು ಕಾಲ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾರ್ತ್ರೆಯ ನಿಲುವು. ಇದು ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಛಾಯೆಯು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಏಕತೆಯು ಅವನಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಒಳ್ಳೆ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟ ನಂಬಿಕೆ ಎಂದು ಎರಡು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ನನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ 'ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಕಂತೆ ಪುರಾಣವಲ್ಲ. ಅದು ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯದ ನಡುವೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ನಡುವೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅರ್ಥವು ಏಕವಾಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಕಾಲ ಕ್ರಮೇಣ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವ ವಾಸ್ತವವು ನಮ್ಮನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಹ್ಯಾವಿಂಗ್ ಮತ್ತು ಬಿಯಿಂಗ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. "ಇರುವುದು" ಮತ್ತು "ಆಗುವುದು" ಎಂದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಪೂರ್ಣವಾದುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾರ್ತ್ರ್ ಗುರುತಿಸಿದ. ಯಾವುದು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಹಾಗೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಕಾರ ಕೇವಲ ವಿಧಿವಾದಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ವೇದಾಂತಿಗಳು ಇದನ್ನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಆದರೆ ಅದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟ. ಒಂದು ನಾವು ಇರುವ ಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತೊಂದು ನಾವು ಆಗಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿ. ಈ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಸಾರ್ತ್ರ್‌ಯದು. ಅವನು 'ಹ್ಯಾವಿಂಗ್' ಮತ್ತು 'ಬಿಯಿಂಗ್'ಗಳ ನಡುವೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇರುವುದನ್ನು ಹಾಗೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಬದಲಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಎರಡೂ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಷ್ಟ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅವನು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನನ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಬಿಡಿಸಲು ಇದನ್ನೇ ಮಾಡಬೇಕು. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹುಟ್ಟುವಾಗ ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ದೊಡ್ಡವನಾಗುವಾಗ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಇರುವುದು ಬೇರೆ. ಅದು ಯಥಾಸ್ಥಿತಿ. ಆದರೆ ಆಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಬರಿಯ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯು ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಅಂದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಾವು ಏನಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳಲು ನಾವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಭಿವಕ್ತಿಯೂ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆ ಮಾತ್ರ. ಅದುವೇ ಅಂತಿಮವಲ್ಲ. ಯಾವಾಗ ಮನುಷ್ಯನು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಆಗ ಅವನ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಮುಗಿಯಿತು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬಂದರೆ ಅವನು ಅದು ತನ್ನ ದುರಾದೃಷ್ಟವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಆಲೋಚನೆಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಶೂನ್ಯತೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ಸಾತ್ರೆಯು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆಯ್ಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಆಯ್ಕೆಯ ನಡುವೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾರ್ತ್ರ್‌ಯ ನಿಲುವು. ಇದನ್ನು ಅವನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸುವಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹಯವದನ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪದ್ಮಿನಿಗೆ ಬರುವುದು ಆಯ್ಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ.

ಸಾರ್ತ್ರ್‌ಯು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ– ಪ್ರತಿಯೊಂದು

ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಹೊಸದಾದ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ನನ್ನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವೂ ಒಂದು ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ' ತನ್ನದು ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ಯಾವ ಮುಲಾಜು ಇಲ್ಲದೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ– ಅವನಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವರನ್ನು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಬರೀ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸ್ವಲ್ಪ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ತನ್ನ ನಾಟಕ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಅವನು ಬಯಸಿದ್ದ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಅವನು ಒಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡು, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಅವನು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರೂಪಣೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ಸೆಟ್ಟಿಂಗ್ ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪಾತ್ರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿದ.

ಅಧ್ಯಾಯ 12

ನಾಟಕದ ರೂಪದ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪನಿಷ್ಠತೆ ಎನ್ನುವುದು ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೊಡುಗೆಯು ಆಗಿದೆ. ಅದು ವಿಮರ್ಶೆ ಪರಿಕರವನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಲು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬರೆಯುವ ಎಲ್ಲಾ ಬರಹಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು ಇದು ನೋಡುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಗಮನಿಸಲು ಹೋದುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು. ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಶ್ಚಿಮದ ರೂಪನಿಷ್ಟತೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತು ಪೂರ್ವದ ರೂಪನಿಷ್ಠತೆಯು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಪಶ್ಚಿಮದ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಆಧುನಿತೆಯ ಒತ್ತಡವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಸಂಕೇತವಾದವನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಭಿನ್ನ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಸಂಕೇತದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತವೇ ಒಂದು ಕೃತಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅದು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ

ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಬಂದಿದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಆದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಇರುವುದನ್ನು ಸಂಕೇತವು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ವಾದ. ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಯಂ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಅದರ ರೂಪದೊಳಗಿನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು ಎಂದೂ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವು. ಸಂಕೇತದ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧೀಕರಣವೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅವರಿಗೆ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಬಂದರೆ ಅದರ ರೂಪವೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಂಕೇತದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ರೂಪದೊಳಗೆ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತವು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಬಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅರ್ಥವು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅರ್ಥಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮಾನಸಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರ್ಥದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪದೊಳಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಕಲಾತ್ಮಕ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ಕೊಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ತಳಬುಡವಿಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜನ ಜೀವನದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಇಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪದವೆನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಪದವನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಪದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಪದವು ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಅಥವಾ ಪದವು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಬಾಗುವಿಕೆಯನ್ನು ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಆದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ

ಒಂದು ಕೃತಿಯು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವೇ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವು ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾತಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದವು ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮವು ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ನಾವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ವಿಶೇಷವಾದ ಪದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪದವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಪದಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಚಹರೆಯೆನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಚನೆಯು ಇದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥ ಲೋಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ ಯಾವುದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿಲುವು. ಪದಗಳ ಸಹಜವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಅತಿರೇಕಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವಿಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಬೇರೆಯಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜನರ ಜೀವನದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಪದದ ಜೋಡಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ವೈಭವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಆ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತೇವೆಯೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಎಷ್ಟು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಆಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಬರೆಯದೆಯೂ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ.

ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥದ ರಚನೆಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಬರುವದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ರೂಪವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು

ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಹೊಸದಾದ ಪದಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಮಾತುಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೊಸದಾದ ಒಳನೋಟವನ್ನು ನೀಡುವ ಪದವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವ ಮಾತನ್ನು ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದರಿಂದ ಅದು ಹೊಸತಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಬೇರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಬಹಳ ಪ್ರಯತ್ನಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಅವರು ಒಂದು ಬಲೆಯನ್ನು ನೆಯಿದು ಮತ್ತೆ ಪದಗಳ ವಿವರಣೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಬಲೆಯು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದಲು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಅವರ ಓದಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಹಾಗೆ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ಭಾಷೆಯ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಮಾತಿನ ಲೋಕ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾದುದೂ ಹೌದು ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ಭಾಷೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತುಗಳು ಹೊಸತೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಆದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದರ ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಓದನ್ನು ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಇದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಜನ್ಯವಾದ ಬೇರೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇದು ಗಮನಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಇದರ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಗತಿಗಳು ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಇದನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೂಪಕ್ಕೆ ಇರುವ ಭೂತಕಾಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಒಂದು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ರೂಪನಿಷ್ಠರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಣಿಸುವುದು ಎಂದರೆ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗುರುತಿಸುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮಗಳು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಅವರದೇ ಆದ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದು ರಚಿತವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ರೂಪದ ಭೇದವು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವನಿಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ರಾಜಕೀಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನು ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ.

ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಒಳಗೆಯೇ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲೆಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವರು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾವದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಮಗ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠತೆ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಒಂದು ಸಮಗ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ಒಂದು ರೂಪವಿರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠತೆಯೆಂದರೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದರ ಮೇಲೂ ಗಮನವನ್ನು ನೀಡದೇ ಇರುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳುವುದು ಕೂಡಾ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕಾದಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವರು ನೀಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ರೂಪದೊಳಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟು ಸಮಂಜಸವಾದ ನಿಲುವೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹೀಗೂ ನೋಡಬಹುದು : ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಿರ್ವಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ರೂಪವನ್ನು ಅವರು ಒಂದು ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಇತರ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಿರುಕು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಅವರಿಗೆ ಅದರ ರೂಪಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆಯಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ

ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುವುದರ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಭಾವುಕವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುವ ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ವಿವರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಟ್ಟುವಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವರೂಪವೆಂದು ಯಾಕೆ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಂಭೀರವಾದುದು ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ರೂಪದಿಂದ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಬೇರೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ರೂಪವೇ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ರೂಪವು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರೂಪದಿಂದ ವಸ್ತುವು ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾರೂ ಒಂದು ರೂಪದೊಳಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ತುರುಕುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವುಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವರು ಅದನ್ನು ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಭೂತಕಾಲವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಾದ ಪರಿಕರವು ಅವರಿಗೆ ದೊರೆಯುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಹಾದಿಯಿಂದ ಎಂದು ಅವರು ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ನಿಯಮದ ಒಳಗೆ ಇರುವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಚರ್ಚಿಸಲು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದ ನಿಯಮದ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ವಿವರಿಸುವುದು ಅವಶಕ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ರಚನೆಯ ಒಳಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಬಂದಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾದ ವಿಧಾನವಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದರೋ ಅದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಿರಾಕರಣೆ ಮಾಡಿದ್ದು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ. ನಾಟಕದ ರೂಪವು ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಅನೇರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ.

ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಒಳಗಿನ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗಲೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯೂ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ರೂಪವೆನ್ನುವುದು ಜೋಡಣೆ ಮತ್ತು ಈ ಜೋಡಣೆಯು ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು

ನಾವು ರಾಚನಿಕ ಸಂಯೋಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಖಾಲಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ರೂಪದೊಳಗಿನ ಸಂಗತಿಯು ಸಂಯೋಜಿತವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಆಲೋಚನೆಯಿಂದ ಜನ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅನನತ್ಯೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇತರ ಕಲೆಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ರೂಪನಿಷ್ಠರೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವಿದೆ. ಆಗ ಅದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣವೂ ಇತ್ತು. ಆಗ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಳಸತೊಡಗಿತ್ತು. ಅದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಗಿನ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಎಂದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಆಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯು ಬೇರೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲೇಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಎಂದರೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು. ಯಾವುದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಯಿತೋ ಅದನ್ನು ರಾಚನಿಕವಾಗಿಯೂ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಲೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಆನಪರ್ಯವಾದ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಿಂತ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಮಾತಾಡುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಂಸ್ಥಿಕವೂ ಆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಭಿನ್ನ ಮಾಡುವದು ಅವರ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮಾತಾಡುವ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ರಚನೆಯು ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವಾಗಿತ್ತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅವರು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವು ಭಿನ್ನವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಬಳಸುವ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ತರಗತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಇವೆ. ಅವುಗಳು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತಿನ ಹಾಗೆಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತರಗತಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ತೆಗೆದರೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಉಳಿಯವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಒಡೆದ.

ರೂಪನಿಷ್ಠ ನಿಲುವೂ ಈ ಬಗೆಯದು. ರೂಪನಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಲುವು ಇದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ

ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಬರೀ ಪದವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಪದಗಳು ಇವೆ ಮತ್ತು ಆಯಾ ರೂಪದೊಳಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಮಹತ್ವವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದರ ಔಚಿತ್ಯವೇನು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಯಾವುದೇ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬರೀ ಪದವೊಂದೇ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣ ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ನಿಲುವು. ಪದಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಹಜವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಕೆಲಸವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಹಜವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ವಿಶೇಷವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಅಸಹಜವಾದ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪದಗಳು ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಜೋಡಣೆಯು ಒಂದು ನಿಲುವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇದೇ ರೂಪವಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದವರು ಯಾರು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಭಾಷೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ., ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಿಂಚುವ ಪದಗಳನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ವಿಶೇಷವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಮಿಂಚಲು ಕಾರಣವೇನು ? ಅದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ, ವಸ್ತುವೇ, ನಿರೂಪಣೆಯೇ, ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ತುಂಬಾ ಅವಶ್ಯಕ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಸಳಕ್ಕನೆ ಮಿಂಚುವ ಪದಗಳು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ? ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ರೂಪನಿಷ್ಠರವುಗಳು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಅದರ ಧ್ವನಿತಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಲು ಯಾವುದೇ ಆಧಾರಗಳು ಇಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ದಾಖಲಾಗುವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಮುಖವಾದ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯು ಸ್ಥಗಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅರ್ಥವು ಋಣ ಅಥವಾ ಧನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಪದವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ತಳಹದಿಯು ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದಾದರೆ ಬರಹಕ್ಕೂ ಒಂದು ತಳಹದಿಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಬರಹದ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದು ದಾಖಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅವರು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೇಗೆ

ನೋಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ಭಾಷೆಯು ಯಾವಾಗ ದಾಖಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡದೇ ಯಾವುದು ಹೇಗೆ ದಾಖಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಬುದ್ಧಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ನೋಡಲು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಬಗ್ಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವನು ರಷ್ಯದ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು : ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮತ್ತು ಬರಹದ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಯಾವದನ್ನು ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮೂಲತಃ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ನಮ್ಮ ಗದ್ಯದ ಲಯವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಪದ್ಯದ ಲಯವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತರುವುದು ನಿಜ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಯು ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಬಳಸಲು ನಾವು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತರುವಾಗ ಬಹಳ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತೇವೆ. ಉಪಯೋಗದ ಭಾಷೆಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವಾಗ ವಿಜ್ಞಾನದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾವಾಗ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವೂ ಹೌದು ಮತ್ತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಸಂವಹನವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬಯಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಬೇಕು, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸೂಚನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದ. ಅದು ಅಂತರಂಗದ ಧ್ವನಿಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ನೋಟಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ, ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ನೋಟಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ಮುಖ್ಯ. ಇದು ಬಂಡವಾಳ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಮಾತನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಅಂಶವು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಿತ್ಯದ ಮಾತುಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಿತ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನಿತ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅದನ್ನು ತಳ್ಳಿಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವು ಇರುವುದು

ನಿತ್ಯದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿಕೊಂಡು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಸತ್ಯವಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಹಾಗೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕಾವ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಾದ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕಾವ್ಯವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾರಣವು ಮುಖ್ಯವಾಗಬಾರದು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅತಿಯಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವುದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮಾತಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಎದುರು ಇರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬರಹದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಎದುರು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಇದರಿಂದ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆ. ಬರಹದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮಾತನ್ನು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಏರಿಳಿತಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರೆಯುವಾಗ ನಾವು ಹಾಗೆ ಬರೆಯಲಾರೆವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನೇ ನಾವು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಬಳಸಲಾರೆವು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯೂ ಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವದೇ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ರಾಜಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಲು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಲು ಅವರು ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಕಥನದ ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಮಾತ್ರ ರೂಪನಿಷ್ಠರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಿಧಾನವು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸಿದರೂ ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ಕಥನದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಥನ ಪ್ಲಾಟ್ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ನಿಜವಾಗುವುದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ನಿರೂಪಣೆಯು ಪದಗಳು, ಅದರ ಅರ್ಧವಿರಾಮ, ಅದರ ಚಿಹ್ನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಿ

ಯಾವ ಪದಗಳನ್ನು ಛೇದಗೊಳಿಸಬೇಕು, ಯಾವಾಗ ಪದವನ್ನು ಭಿನ್ನಗೊಳಿಸಬೇಕು, ಯಾವ ಪದವನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಚ್ಚರಿಸಬೇಕು, ಎಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪದವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ವ್ಯಾಕರಣಶಾಸ್ತ್ರ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ವ್ಯಾಕರಣ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮಾತ್ರವೇ ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಉಳಿದ ಯಾವ ಅಂಶಗಳೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡಲು ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರೂಪವೆಂದರೆ ಅದರದೇ ಆದ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಅದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗುರಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆಯೂ ನೋಡಬಹುದು–ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಅದರದೇ ಆದ ಪ್ರಾರಂಭ ಮತ್ತು ಅದರದೇ ಆದ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ಕೃತಿಯನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯೆಂದರೆ ಇದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ.

ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಅದರ ಒಳಗಡೆಗೆ ಹುಡುಕುವುದು ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಅಂಶವನ್ನು ತಾನೇ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅದೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಅನನ್ಯತೆಯೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನುವುದು ಅದರ ನಿಲುವು. ಕೃತಿಗೆ ಇರುವ ಅನನ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಎನ್ನುವುದರ ಕುರಿತು ರೂಪನಿಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮೌನವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯೊಂದು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ನೀಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ನಾವು ರೂಪದ ಮೂಲಕವೇ ನಿಗದಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವೆಂದರೆ ಅದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಹೌದು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪದ ಮೂಲಕವೇ ಅದನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣವೂ

ಇದೆ. ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವೇ ಹೊರತು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಮಾತ್ರವೇ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ನೆರವು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ಕೃತಿಯೊಂದು ಶುದ್ಧ ಮತ್ತು ಮಡಿ ಎಂದು ಯಾಕೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಕೃತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಆಯಾ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಉಪ ಉತ್ಪನ್ನ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷಿಕ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಮೂಲತಃ ಭಾಷೆ ಸ್ವಾಯತ್ತವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸ್ವಾಯತ್ತ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಅನವಶ್ಯಕವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದಿಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಬಳಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ತುಂಬಾ ಪವಿತ್ರವಾದುದು ಎಂದು ಬಳಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠರು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕವಿಯು ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾಗಿದ್ದು ಅವನು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಓದುಗರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅಕ್ಷರ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದಲಾರ. ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು : ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಕೆಲವರು. ಅದನ್ನು ಓದುವರು ಕೂಡಾ ಕೆಲವರು. ಇಡೀ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಇದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗಿಂತ ಲೇಖಕರು ಹೆಚ್ಚು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವವರು ಮಾತ್ರವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆಂದೂ ಅವರ ಬರಹಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬರಹವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಮತ್ತು ಓದುವವರು ಮತ್ತು ಲೇಖಕರು ಒಂದು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಆವರಣವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮೇಲುನೋಟದ ಸಂಬಂಧವೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಪಾಂಡಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಬರಹಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಮಾಜವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬರಹವು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳಿರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ

ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದ ವಾದವೆಂದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಠತೆ. ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ರೂಪದ ಮಿತಿಯಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ರೂಪ ನಿಷ್ಠರು ತಮ್ಮ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ತಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅವರು ಗಣಿಸಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಬರೀ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅವರು ನೋಡುವುದು ಕೃತಿಯ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಬರಹ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರೆದಿರುವ ಪಠ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಿಲುವು. ಅದನ್ನು ಅವನು ಆಗಾಗ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ,.

ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಗುಣವಿದೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಎಂದರೆ ಉಳಿದ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಯಾವುದೇ ಗೌರವವನ್ನು ಕೊಡದಿರುವುದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಒಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಶುದ್ಧ ಶೈಕ್ಷಣಿಕವಾದುದೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಕೇವಲ ಆಂತರಿಕ ಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಬರೆದದ್ದು ಸತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಇದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವದೂ ಇಲ್ಲ. ಬರಹದ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗಳು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಮಾತ್ರವೇ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೇ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಬರೀ ಆಂತರಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು. ಬರೆದಿರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದಂತಾಯಿತು ? ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿದೆ. ರೂಪವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ

ಪರಿಣಾಮವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ನಾವು ಬಳಸಬಹುದು.

ರೂಪಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವಿದೆ ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೀ ಭಾಷೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಎಂದರೆ ಬರೀ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮನುಷ್ಯ ನಿರ್ಮಿತ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರೂಪವು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವದ ಪ್ರತೀಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ಕೇವಲ ಭೌತಿಕವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕನು ಭಾಷಿಕವಾದ ಕೌಶಲವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯವೇ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅನೇಕವಾದ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ನೈತಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಕ್ರಮವು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಕೂಡಾ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ.

ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಅನುಭವವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನೋಲೋಕದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಾಹಕ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ಸುಖಗಳನ್ನು. ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಬೇಕೇ ಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನವೂ ಇದೆ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಇದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ, ಜೀವನ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ಬೇಕೋ ಹಾಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯು ಹೇಳುವುದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಜೀವನವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಮೌಲ್ಯ ಮಾಪನ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನವುದನ್ನು ಬರೀ ಭಾಷೆಯ ಆಧಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಕಡಿಮೆ. ನವ್ಯರು ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಒಂದು

ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡುವುದೇ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗುರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಾಂದ್ರವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬರಹವನ್ನು ಯಾರೂ ಕೇವಲ ಭೌತಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಸರ್ವಸ್ವ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಬರೆಯುವುದು ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕೌಶಲವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಕೌಶಲವನ್ನು ನಾವು ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಯಾರೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಸಮತೋಲನದ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಪರಸ್ಪರ ವಿಚ್ಛೇದನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಕಾರಣವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪ ನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದು ದಿನ ಮಾತಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾತು ಬರಹದ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ನಾವು ಬೇರೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ.

ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯು ಎಲ್ಲಾ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಆದ್ದರಿಂದ ನಮಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಹಳ ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ. (ಇಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಗೆಶ್ಚರ್ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.) ಯಾವುದೇ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಸಂಕಥನಗಳು

ವಿನಾ ಕಾರಣ ಬಂದಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಅನೇಕ ಬರಹಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಮಿತಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿರುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸರಳ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ. ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕ್ರಮವೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಕೂಡಾ ನಿಜಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಈ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೋ ಆಗ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟು ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ರೂಪವನ್ನು ಅವರು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲಿಗೆ ಅದು ಅನನ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವರು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರಹದ ಮಾತು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ನೇರೆ ಸಂಬಂಧವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೇಳುವ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ದರ್ಶನಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ತತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೂ ತುಂಬಾ ಉನ್ನತಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನುಕ್ರಮತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಎನ್ನುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅದರ ಸಮಾಜದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದು ಹೇಳುವ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸಂಗತಿಯಂತೆಯೂ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಕಾಸದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಕಾಸವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಪ್ಪಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಲೇಖಕನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಒಂದು ನಿಲುವು ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಲೇಖಕನನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾದ ಯಾವುದೇ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಟರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಅವರ ಚರ್ಚೆಗಳು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದಿಂದಲೇ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು

ನಾವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಇದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ರೂಪವನ್ನು ಅವರು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಚಲನರಹಿತವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಅದೂ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಏಕ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬನೇ ಲೇಖಕನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಹತ್ಯಾರವು ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಹೌದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನ, ಧರ್ಮ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವೂ ಕೂಡಾ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಕೂಡಾ ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೆರಡು ಕೂಡಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಘಟಕ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ನೆರವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ರೂಪಷ್ಠರ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಬರೆಯುವುದೂ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ತಕ್ಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸುವುದೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಕೊಡುವ ರೂಪಗಳು ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆಲೋಚನೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬರೀ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ನಾವು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಬರೀ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುವದೂ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ರೂಪವೂ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಕಥನವೇ ಆಗಿದೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇದೆ. ಬರೆಯುವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮನಸ್ಸು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ನಾವು ನಡೆಸುವ ಅನೇಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಅನ್ಯ ವಿಷಯಗಳು ಬಾರದಿರುವ ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಅನನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವೂ ಇದೆ. ಆಶಯವೇ ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆಶಯವೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೂ ಪರಸ್ಪರ ಕೊಳುಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಗಮನಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೇ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರೂ ಭಾಷೆಯ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವೆನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಾಷಿಕವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಅವರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಕಾರನಿಷ್ಠರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವವಿದೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವಿದೆ. ತುಂಬಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರವು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದೂ ನಿಜ. ಪೂರ್ಣವಾದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನಾವು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಆಶಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡುವುದು ಎಂದೇ ಅರ್ಥ. ಇದನ್ನು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಬಗ್ಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವಾಗ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಮಗಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ.

ಪ್ರಕಾರದ ಕುರಿತಾದ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಭಿನ್ನವೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರವು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಂಶವಿದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅರ್ಚಕ, ಚರ್ಚಿನ ಪಾದ್ರಿ, ಮುಲ್ಲಾ ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅರ್ಚಕನಿಗೆ ದೇವಸ್ಥಾನವೇ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಜಾಗ. ಅಂದರೆ ಆ ಜಾಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾಗ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕ, ಭಾವಗೀತೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಬಿಟ್ಟ ವಿಷಯಗಳು. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅವಾಸ್ತವದ ಪುರಾಣಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಶಯದ ಏಕತೆಗೂ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಾತಿನಂತೆ ಬರಹವೂ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಆಶಯಗಳು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಪ್ರಕಾರ ರೂಪ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಪದವು ಮಾತ್ರ.

ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅದಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥನಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಸಮಾಜದ ಬದಲಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ ಇದೆ ಎಂದು ಟೆರಿ ಈಗಲ್ಟನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ಟೆರಿ ಈಗಲ್ಟನ್ 2000 ದ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಆಫ್ ಕಲ್ಚರ್) ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ನಮಗೆ ಇರುವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಡವಳಿಕೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಶತ್ರುತ್ವ, ಮಿತ್ರತ್ವ, ಒಂಟಿತನ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಲಕ್ಷಣವೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮ ಮಾತು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಶಯವು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಹೊರತು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ನಿಯಮದಿಂದ ಹೊರತು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಆಶಯದ ಮೂಲಕ ನೋಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದು ಒಂದು ಪ್ರಕಿಯೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಭೇದಗೊಳಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು

ಆಶಯವು ತುಂಡು ತುಂಡಾಗಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ಆಶಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಾಷೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಆಯ್ಕೆಯೂ ಹೌದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡಲು ಬಯಸುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಮಾನವೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನಾವು ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅವುಗಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ನೋಟ, ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರೋಢೀಕರಣಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಅವುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತವೆ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವು ಯಾಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಎಂದರೆ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದು. ವಾಸ್ತವವಾದ ಎಂದರೆ ಏನು–ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಓದುಗನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನದೇ ಆದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಓದುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಕಾರಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ನಿಜವಾದ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಕೃತಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಲೇಖಕ, ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆ, ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯಾದಂತೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು

ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅವುಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾಯತ್ತ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಹಂಗು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದು ಇಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ವಾಸ್ತವವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಪದವು ಮಾತ್ರ.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಘಟಕವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಲನಶೀಲವಾದುದೂ ಹೌದು. ಅದು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಚರಿತ್ರೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸದೆ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರ ರೂಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದೇ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿಯೇ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಯಾವದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಸ್ವಾಯತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಲು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಸರಳ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗಳು ಕೇವಲ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅದರ ಹೊರಗೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇರುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು ,ಆದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಅದನ್ನು ಇತರ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಅಲ್ಲ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ಇದರ ಅರಿವಿತ್ತು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಓದು ಮತ್ತು ಅದರ ಕೌಶಲದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನವ್ಯರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಬರೀ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಎಂದು ನೋಡಲು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅದರ ವಾದ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದುವೇ ಸರ್ವಸ್ವವಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಚನಾವಾದಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಕೇಂದ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹಾಜರಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಹಾಜರಾಗದ ಸಂಗತಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ

ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇನು ಎನ್ನುವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಚನೆಯೇ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೃತಕ ಮತ್ತು ಅದು ಸಂಯೋಜಿತವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಇದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇರುವುದು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಕೃತಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನೇರವಾಗಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದೂ ಇಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದು ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ರಚನೆಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರಚನೆಯು ಸಮಗ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಬಿನ್ನವೆಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವೂ ಅಲ್ಲ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಚನೆಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕೂಡಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಕಾರ್ಯವು ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಯಾಕೆ ಹಾಗಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಉದ್ದೇಶಿತವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಪ್ರಾರಂಭವಿದೆ. ಮತ್ತು ಅಂತೆಯೇ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅಂತ್ಯವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುಗಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಅಂತಸ್ಥವಾದ ಗುಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೆಶಿಯರಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರಕಾರ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತವಾದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್‌ಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬೆಂಜಮಿನ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 13

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಿಲುವು

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಪರಿಸರವನ್ನು ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಮನುಷ್ಯ. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯ, ದೇಶದ ಐಕ್ಯ, ವಸ್ತುವಿನ ಐಕ್ಯ ಹಾಗೂ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾಲದ ಐಕ್ಯವು ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದು ಅಲ್ಲಿನ ನಾಟಕದ ಸಂಹಿತೆಯೂ ಹೌದು.

ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಧಾರೆಗಳು ಇವೆ: ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು, ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಜಾನಪದದ ಕಾವ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ದೇಶದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಮನುಷ್ಯನು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಸೇರಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ತನ್ನ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ನಗರಗಳು., ಪ್ರಭುತ್ವವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರ ಮೂಲಕವೇ ಅವರು ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದು ಈಗ ನಮಗೆ ಒಂದು ಇತಿಹಾಸದ ಹಾಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಆಗ ಕಾಲವನ್ನು ಐತಿಹ್ಯದ ಮೂಲಕ ಕಾಣುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಕಂಡು ಬಂತು. ಕಾಲ ಮತ್ತು

ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಗ್ರೀಕರು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಾಲಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ಗ್ರೀಕರು ಕಾಲ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳು ವಿವಿಧ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಶಯವು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಾಗಲಾರದು. ರಮ್ಯತೆ, ಸಾಹಸ, ವಲಸೆ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಗ್ರೀಕರ ರೋಮಾನ್ಸ್ ಎನ್ನುವುದು ಆಗ ಹೇಗೆ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಇರುವ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅದರ ಪ್ರಭಾವ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಆಗಬಹುದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಒಂದು ಎಳೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಿವಿಧ ಸಣ್ಣ ವಿವರಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಇವತ್ತು ನಾವು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ನೊಡುವಾಗ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಾವು ಅದೃಷ್ಟ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಅದೃಷ್ಟ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಸಿದ್ದಿಸುವ ಕಲೆಯು ಅಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ವಂಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದು ಅಥವಾ ಅವನ್ನು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪೀಡಿಸಿದ್ದು ವಿಧಿ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಗೊತ್ತು. ಅದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ವಿಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವನ ವಿಧಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಿಧಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಹೊರಟ ಈಡಿಪಸ್ ಅದರ ಬಲೆಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವನ ಅದೃಷ್ಟ. ಆದರೆ ಈ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ದುರಾದೃಷ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಇದು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರೀಕಿನ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಿಧಿಯು ಮನುಷ್ಯರ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಆಟವನ್ನು ಆಡುತ್ತದೆ. ಅವನು ಆಟವನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಮನುಷ್ಯರು ಅದಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗ್ರೀಕಿನವರು ಅದೃಷ್ಟ ಮತ್ತು ವಿಧಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವ ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ವಿಧಿಗೆ ಅಂಥಾ ದೊಡ್ಡ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಅದೃಷ್ಟ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೋ ನಮಗೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಧಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನನ್ಯತೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ನಾವು ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರಂತವು ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಮಾತ್ರ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಾಟಕವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ ನಮಗೆ ದುರಂತವೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ದುರಂತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ದುರಂತವು ವ್ಯಕ್ತಿಯದು ಆಗಬಹುದು ಅಥವಾ ಸಮಾಜದ್ದೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ದುರಂತವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಮಾತ್ರವೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ದುಃಖವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವುಗಳು ಮಾತ್ರ ದುರಂತವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪದ ಮಾತ್ರ. ಅದು ದುಃಖದ ಒಂದು ರೂಪ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ದುರಂತದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು ಕೂಡಾ. ಯಾವುದು ದುರಂತವಾಗಿದೆ ಯಾವುದು ದುರಂತವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಛಾಯೆಯ ಹಿಂದಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ದುರಂತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಅದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಎರಡಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ದುರಂತವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಂಗದ ದುರಂತವು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯದು. ಎರಡಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದುರಂತವು ಉಂಟಾದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿಭಾಯಿಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ರಂಗದ ದುರಂತದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನು ನಾವು ಕಟುವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ರಂಗದ ದುರಂತವು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ರಂಗದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ನಾವು ಒಂದು ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದುದಲ್ಲ. ಅನುಕರಣೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ರಂಗದ ಅನುಭವ ಎಂದರೆ ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಅನುಕರಣೆಯ ಕಾರಣವೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ದುರಂತವು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಹೋಯಿತು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬಹಳ ದುಃಖಕರವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಬಹಳ ವ್ಯಥೆ ಪಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರು ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದು ಅಸಂತೋಷವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರು ದುರಂತವೆಂದು ಕರೆದರು. ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಬೇರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸುಖ ಮತ್ತು ದುಃಖ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮೆದುರಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ದುಃಖ ಮತ್ತು ಸುಖ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಆನ್ವಯಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ದುರಂತವೆಂದರೆ ಅದು ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರವೇ ಅಥವಾ ಅದರ ಆಚೆಗೂ ಬೇರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಅದಕ್ಕೆ ಇದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಿಲುವು ಆಗಿತ್ತು. ಅಂದರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ರಂಗ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನೇ ಅವನು ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದು. ಯಾವುದು ದುರಂತ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಸುಖಾಂತ? ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು – ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು

ಆಧುನಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದುರಂತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವನು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ರುದ್ರವೆಂದರೆ ಅದು ಭಯಾನಕ ಮತ್ತು ಭೀತಿಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ದುರಂತವನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದು ನಮಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಅನುಭವ ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾದುದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ದುರಂತವು ಸುಮ್ಮನೆ ಆಗುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನವೆಂದರೆ ಅದು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅದೃಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆ ಉಂಟಾಗುವ ತಪ್ಪು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮ. ನಮ್ಮ ಅಹಂಕಾರ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಂದು ಕಾಲದ ಗ್ರೀಕ್ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದುವೇ ಅನಂತರ ಮುಂದುವರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಆ ಕಾಲದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು. ಜೀವನವನ್ನು ಅದು ಆಗ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನೋಡಲೂ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿತ್ತು. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗದ ಸಂಗತಿಗೆ ಕಾರಣ ವಿಧಿಯೆಂದು ಆಗಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಜೀವನವು ಯಾವುದೋ ಒಂದರ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಪರಿಣಾಮವು ಆಗಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಯಾವ ಅನುಭವ ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ದುರಂತ ನಾಟಕವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅನುಭವವಾಗಿದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹಾಕಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಔಷಧಿಯ ಗುಣವಿದೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾವನೆಗಳೇ ವಿವೇಚನೆಯಾಗಬೇಕು. ಅದು ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಾರದು. ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಒತ್ತಡದ ನಿವಾರಣೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡಲು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ಅನೇಕವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೃಷ್ಟ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ದುರಾದೃಷ್ಟ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಅದು ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಲುವೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಅದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಷಯಗಳು ಬೇರೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ರಂಗ ಮತ್ತು ಅದರ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯೆ, ಘಟನೆ, ವಸ್ತು, ಕಾಲ ಅವುಗಳ ಐಕ್ಯವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ನೋವು ಮತ್ತು ವಿಘಟನೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ನಗಾಡುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ದುರಂತವೆಂದು

ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ದುರಂತವೆಂದರೆ ಅದು ದುರಾದೃಷ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಶೊಪೆನ್‌ಹಾರರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಜೀವನದ ಅಪಹಾಸ್ಯವು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿರುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರತೆಯೇ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳೂ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ.

ದುರಂತವೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಕಾರ ಖಳನಾಯಕ ಸಾಯುವುದು ದುರಂತವೂ ಅಲ್ಲ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದೂ ಹೌದು. ಅದು ಕೇವಲ ಹಾಸ್ಯವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಗು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆ. ದುರಂತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಇದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ದುರಂತವೆನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ವಿಸ್ತರಿಸಲೂಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ದುರಂತವು ಆಶಾವಾದದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಯಾಮವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯೂ ಬೇರೆ. ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟ. ಅದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಅದನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಿಗೆ ಇರುವ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಗುಣದಲ್ಲಿಯೇ ದುರಂತದ ಲಕ್ಷಣವು ಇದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ವಾದ ಎರಡೂ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ದುರಂತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ. ದುರಂತವನ್ನು ನಾಟಕವು ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ದುರಂತವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದು ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೇಡಿನ ದರ್ಶನವೂ ಇದೆ. ದುರಂತವು ಕೇಡಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಅದರಲ್ಲಿ ದುಃಖ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ದುಃಖ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯದ ಥರ ಬಂದು ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ದುಃಖವನ್ನು ಅದು ದಾಟುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪೌಲ್ ಅಲೆನ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

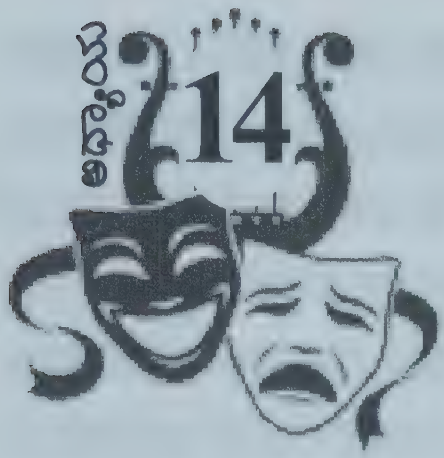
ಆದರೆ ದುರಂತ ನಾಯಕನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಎದುರು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ದುರಂತವನ್ನು ಅಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ದೋಷವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರಂತವು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ನಿಲುವು ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೆರಡೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು

ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಭ್ರಮೆ, ಉನ್ಮಾದ, ಆವೇಶ, ಆಕ್ರೋಶ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ದುರಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ರೆಬೆಲ್ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಗುಣವು ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಆತಂಕವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಆತಂಕವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಯಾವುದು ದುರಂತಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಸಂಘರ್ಷಾತ್ಮಕವೂ ಹೌದು. ದುರಂತದ ಕಾರಣವು ಸಣ್ಣದಲ್ಲ. ಅದರ ಅರಿವು ಯಾವಾಗ ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ದುರಂತವು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತದ ಅನುಭವವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಇದರ ಅರಿವು ಆಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತವು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ನಡೆಯಬಹುದು–ಆದರೆ ಅದು ಆಗುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದುರಂತವು ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಪತನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಏರಿದವನು ಬೀಳುವುದು ಇದರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸತ್ವವೂ ಹೌದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ದುಃಖವೂ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವಿರೇಚನವೂ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪಡೆಯುವ ನಿಲುವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ದುಃಖವೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ಹೌದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಪಾಪದ ಲೇಪನ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವು ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಳೆದುಹೋದದ್ದು, ಬರಲಿರುವುದು ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅರ್ಥವಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದೂ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ದುರಂತವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಒಂದು ಹುಳದ ಥರ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿಜದ ಅರಿವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳ ನೀತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಲುವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣ. ಅವನು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳ ನೀತಿಯನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕನದು ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವನಿಗೆ ಭಾವನೆಗಳು ಇವೆ, ಅದುವೇ ಘಾಸಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರಿಂದ ಅವನು ದುರಂತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನುಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ತಲ್ಲಣವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತವು ಹೇಳುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು. ಆದರೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲಿನ ಪಲ್ಲಟ, ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಜೀವನದ ಹೋರಾಟ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕಿರ್ಕೆಗಾರ್ಡನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಆತಂಕಗಳೂ ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ದುರಂತಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯು ಅದರ ಹೋರಾಟಗಳು ಕೂಡಾ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ತಲ್ಲಣಗಳೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ದುರಂತಗಳನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ನೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ

ಹೌದು. ಇದನ್ನೇ ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ದುರಂತವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ವಿವರಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನೋಡಬೇಕಾದ್ದು ಯಾಕೆ ಈ ಥರ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದುರಂತವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಬರೀ ಅವನ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕವಾದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಂಶಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದುರಂತವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು: ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನಿಲುವುಗಳು ನಾಗರಿಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ದುರಂತವು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯತೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ನಾಯಕನ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಭಿನ್ನವಾದದ್ದೂ ಹೌದು. ಆದರಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ನೆಲೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಯ, ಆತಂಕ, ನೋವು ಮತ್ತು ಮರೆವು ಮುಂತಾದವು ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ವ ಹಿಂಸೆ, ಮರೆವು, ಸ್ವಯಂಘಾತಕತನ ಅಥವಾ ಹಿಂಸೆ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಶ್ಮಿಯವರ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

⊙



ಸೂಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಶ್ನೆ

ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯು ಇರುವುದು ನಮ್ಮ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಎಂದು ನಾವು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ನಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಧ್ವನಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅರ್ಥವಿವರಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯ ಮಾಡುವಾಗಲೂ ಅನೇಕರು ಪದಗಳೂ ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು ಹೇಗೆ ಇವೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಓದುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸೂಚ್ಯವಾದ್ದು ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಮಗೆ ಸಂವಹನವನ್ನು ಚರ್ಚೆಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹರ್ಮೆನಿಯಾ ಅಂದರೆ ವಿವರಣೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇದು ಅನಂತರ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟವಾದ ಓದು ಎನ್ನುವವರೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಇದು ಸಮಾಜವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೆಬಾರ್ ಮಾಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಂಥಾಹ್ವಾನವನ್ನು ಬಾರ್ತ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಸೂಚನೆಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಿವರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇದರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಜೀವಂತಿಕೆಯು ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವ ಕೃತಿಯನ್ನು

ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಜೀವಂತಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆಧಾರವೂ ಆಗಿದೆ. ಕೃತಿಯ ಹಿಂದೆ ಇದು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ. ಆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ದೈವಿಕ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಯಾವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಬಾರದು ಎನ್ನುವ ನಿಯಮವು ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ನಾವು ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ನೀತಿಸಂಹಿತೆಯನ್ನು ಹೇರುತ್ತೇವೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗಿದೆ. ನಿಜ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಮಾನದಂಡವೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶೂನ್ಯವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾನಸಿಕವಾದ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಆಗಿದೆ. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ನೆಲೆಯು ಇದೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಡೆನೆಟ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೆಲವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಲಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಲ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ. ಡನೆಟ್ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಅದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆನ್ನುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ನಮಗೆ ಯಾವ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಫಲವು ಏನು ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು. ಪ್ರಜ್ಞೆಯೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಮನುಷ್ಯನು ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ? ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಕೆಲಸವು ಇದೆ. ಅದು ಶೂನ್ಯವಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಾವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವು ಇದೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಡೆನೆಟ್ 1991 ಕಾನ್ಶಿಯಸ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲೇಯಿನ್ಡ್ ಪುಟ 4) ಅವನು ಭ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಕೆಲಸವು ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹೈಡೆಗಾರ್ ಕೂಡಾ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಇರುವುದರಿಂದ ಅವನು ತನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಮುಖವಾದ ವಾದ. ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂತ

ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾಸ್ತವದಿಂದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷ ಮತ್ತು ದುಃಖ ಎರಡೂ ನಮಗೆ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾವನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಸುಖ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭಾವನೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಭಾವನೆಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಕ್ಷಣ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕೆಲವು ದಿನ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ಮನಸ್ಸು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು: ನಮಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವ ಎರಡು ಸಿನಿಮಾಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬೇಕು: ಒಂದು ಟೈಟಾನಿಕ್ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವ ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ಜುರಾಸಿಕ್ ಪಾರ್ಕ್ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿರುವುದು. ಈ ಎರಡೂ ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇವೆ. ಜುರಾಸಿಕ್ ಪಾರ್ಕ್ ಹಿಂದೆ ಏನಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ಮೂಲಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ನಿಜವಾದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಒಂದು ಕಲ್ಪಿತವಾದ ಪ್ರಣಯ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ನಮಗೆ ಗಾಬರಿಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಒಂದು ಅದ್ಭುತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ನಿರೂಪಣೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಸಿನಿಮಾದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಒಂದು ಬಿಡಿಯಾದ ಭಾಗವಾಗಿ ತರುತ್ತಾನೆ. ಸಿನಿಮಾ ನೋಡಿ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ನಮಗೆ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತೀವವಾದ ಸಂತೋಷವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಜಿಜೆಕ್ ಹೆಚ್ಚುವರಿ ಸಂತೋಷವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಈಗ ಯಾವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದೆಯೋ ಅದು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವತ್ತು ನಾವು ಆಶಾವಾದಿಗಳು ಆಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ನಿರಾಶಾವಾದಿಗಳು ಆಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವು ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತ. ಒಮ್ಮೆ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುವವರು ಎಂದು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಭಾವಿಸಿದ್ದು ನಿಜ. ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ತಾನೇ ವಾರಸುದಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಅದು ಭಾವಿಸಿತ್ತು. ಅದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಅದು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದೂ ನಿಜ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೆಲವನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಅದು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮೂಲಕ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ನಿಜವಾದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಸದ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಹೇಗೆ ನಮಗೆ ಒಂದರಿಂದ ಲೆಕ್ಕವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ಲಕಾನ್ ಒಂದು

ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ: ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಒಂದು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ಧರ್ಮ , ದೇವರು ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಖಚಿತ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಬೆಳೆದು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಈಗ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಈಗ ಎಲ್ಲವೂ ಡಿಜಿಟಲ್ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಅದರ ಮೂಲಕ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಅಂತರರಾಷ್ಟೀಯ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇವತ್ತು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಆದರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಸುಳ್ಳಾದ ಮತ್ತು ತಪ್ಪಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಯಾವಾಗ ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವು ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳು ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಹೊರಟರೆ ಆಗ ನಮಗೆ ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ರೂಪೀಕರಣವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಂಚುವಿಕೆಯ ಕೆಲಸವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ., ನಮ್ಮ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ನಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹೊರಗಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತದೆ.

ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವಕಾಶ, ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವೀಕಾರದಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವು ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಮೆದುಳು ಹೇಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಕೊಟ್ಟ ವಿವರಣೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ಮಿದಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಡೆನೆಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ವಸ್ತು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಇರುವಿಕೆಗೆ ಯಾವ ಅಂತರವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ನಮಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಗುಣವು ಇದ್ದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಲೋಕಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಭೂತಕಾಲ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನವು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. (ಡೆನೆಟ್ ೧೯೯೧ ಕಾನ್ಶೆಯಸ್ನೆಸ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ಲೆಯನಿಡ್ ೨೩೧-೨೩೨ ಬಾಕ್ಬೇ ಬುಕ್ಸ್) ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅನುಭವವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಜೀವಂತವಾದ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ

ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮವು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕತೆಗಳು ಆಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕಲೆಗೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅನುಭವದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಮೇತವಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಈ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾದವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಾವು ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಬರಬೇಕು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವನು ನಾವು ಹೇಳುವ ನಿಲುವುಗಳು ಮತ್ತು ನಮ್ಮನ್ನು ಎಚ್ಚರಮಾಡುವ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದರೆ ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಲ್ಲದ್ದು ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ನಮಗೆ ಮಾತಿನ ಆಕರ್ಷಕತೆಯು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ಆಶ್ಚರ್ಯವೂ ನಮಗೆ ನಿಜವಾದ ಅರಿವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಪರಕೀಯತೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚರಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ನೆಲೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ: ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ನಾವು ಅದರ ಆಕರ್ಷಕ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಿರ್ಧಾರ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಮೂಲಕವೇ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಪದಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಬೇರೆ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದೇ ನಮಗೆ ಸಹಜವಾದ್ದು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ತಿಳಿದರೆ ನಾವು ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಸಮಾಜ ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಅರಿವು ನಮ್ಮ ಓದಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವೆಂದು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆಯು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ನಾವು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ ತತ್ವವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅವನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಸರಳವಾದ

ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನೇ ಜೀವಂತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭೂತಕಾಲದ ಚಿತ್ರವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸೂಚನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದು ವಾಚ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ ಇದು ನಿಜವೇ? ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು–ರೂಪಾಂತರ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಯಾತನೆಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಿಜವೇ ಎಂದು ಕೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದು ಯಾವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕು. ಸಂಕೇತವು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಆಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ದರ್ಶನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮಾತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಚಾ ಯಾವುದು ಯಾವುದು ಸಾಚಾ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಪ್ರಮೇಯದ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಯಾವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕಲೆಯು ಸುಳ್ಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೋಲಿಕೆಯು ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಗುಣಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಈಗ ಕತೆಗಳಿಗೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕತೆಗಳು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವದ ನಡುವೆ ಇದು ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾಂಟೋನ ಕತೆಗಳನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವು ಇದೆ. ಕೋಮುವಾದದ ಕರಾಳಮುಖಗಳೂ ಇವೆ. ಅವರ ಅನೇಕ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯತ್ವವು ಸತ್ತುಹೋಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯು ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೆಚ್ಚು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಬರಹಗಳು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಕಥನಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದನ್ನು ಸಂವಾದ ನಡೆಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಇದರ ಅರ್ಥಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ನಾವು ಇವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ, ಮನುಷ್ಯತ್ವ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮುಂತಾಗಿ

ಯಾವುದನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವೇ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತದೆ.

ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವುದು ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ವದ ಶಕ್ತಿ. ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಿಂತಿರುವುದು ಕಾರಣದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರವೇ. ವಸ್ತು, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಇದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ನೀತಿ ಮತ್ತು ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಬೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸತ್ಯವು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ತರ್ಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಇತರರು ಕಾಲ, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಜಗತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ಉಳಿದದ್ದು ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಕಾಂಟ್ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಗತಿಯು ಕೂಡಾ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆಯು ಇರಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ. ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮಹತ್ವದ್ದು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯದಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಸ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟು ಅದನ್ನು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುವಾಗ ಹೊಸದಾದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು. ಅದು ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕೆಂದರೆ ಒಂದು ವಿಷಯವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇರುವುದು ಮೂಲತಃ ವಿವರಣಾತ್ಮಕವಾದ ಜ್ಞಾನ ರೂಪದಲ್ಲಿ.

ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುಬಾಗ ನಮಗೆ ಅದು ಒಂದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಕಂಪನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬೇಕು. ಅದನ್ನು ನಾಟಕವು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಅಚ್ಚರಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. “ಅದು ನಮಗೆ ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೊಸದಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಇರೋ ವಿಷಯವನ್ನು ಬಹುಶಃ ಹೀಗಿರಬಹುದು ಎಂದು

ಅಂತಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಿಜ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಾಂಶಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಊಹೆ ಅನ್ನಬಹುದು" ಇದು ನಮಗೆ ಲೋಕವನ್ನು ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಒಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಇದನ್ನು ಅವನ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಬಹುದು. ನಾವು ಅವನ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗುವಾಗ ಮೊದಲೇ ಒಂದು ಊಹೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಾರ್ತ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇಬ್ಬರೂ ನಮಗೆ ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯೆ ಬರುವ ಸಂಗೀತವು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಅಚ್ಚರಿಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವನು ಬಳಸಿದ ಈ ತಂತ್ರವು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವಿಗೆ ಕಾರಣವು ಆಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಿಲುವು ಕೂಡಾ ಆಗಿತ್ತು. ಅವನೇ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಆಗಿದೆ.' ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲೇ ಊಹೆ ಮಾಡಿ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಅನುಭವ ಆಗದೇ ಹೋಗಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಆ ಮೂಲಕ ಜನರಿಗೆ ಹೊಸದಾದ ಅರಿವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಿಂತನೆಗೆ ಕಾರಣವು ಆಗುತ್ತದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 15

ಕಾಲ

ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯುವವನಿಗೆ ಒಂದು ಕಾಲವಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕಾಲವು ಇರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುವವನಿಗೆ ಒಂದು ಕಾಲವು ಇರುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಇರುವ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಕರವೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಯೇ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಇರುವ ಸಾಧನವೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮಿತಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದಕ್ಕೂ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಅಡಿಗರ ಅತ್ಯಂತ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಒಂದು ರಚನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಬಹುದು. "ಯಾವ ಮೋಹನ ಮುರಲಿ ಕರೆಯಿತು ದೂರ ತೀರಕೆ ನಿನ್ನನು" ಇದು ಒಂದು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವಾಯತ್ತವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ ಎಂದ ತಕ್ಷಣ ಅದು ಬರೀ ಅಂತರವೆಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಮುಂದಿನ ಮಾತಿಗೆ ಸಂಯೋಜಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಬೃಂದಾವನವು ಸೆಳೆಯಿತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಇದು ಲೌಕಿಕದ ಮಾತು ಅಲ್ಲ. ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸ್ವರೂಪವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ರಚನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾವು ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ

ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನೇರ ವಿವರಣೆಯ ಧಾಟಿಯು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಭಾಷೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ನಡವಳಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕೈಯನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾತಿಗೂ ಒಂದು ಆಶಯ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆಶಯವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ ಭಾಷೆಯು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ. ಅನ್ಯರನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ರಚನೆಯು ಒಂದು ವಿಧವಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯೆನ್ನುವುದು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸದೇ ಹೋದರೆ ಅದನ್ನು ವ್ಯರ್ಥವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆಗೂ ಒಂದು ವಿನಿಮಯ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗತಾ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ವಿವರಿಸುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಚಿತ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಶಬ್ದಚಿತ್ರವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯದು. ಮತ್ತೊಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ವಿವರಣೆ. ಈ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿಷಯದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ನಮ್ಮ ಭಾವುಕ ಭಾಷೆಯ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಭಾವನೆಯೆನ್ನುವುದೇ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ನಾವು ಯಾರ ಕುರಿತೋ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನ್ಯರ ಕುರಿತಾದ ವಿವರಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮನ್ನು ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂದೇಶ ಮತ್ತು ಆಶಯ ಎರಡೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಎದುರಲ್ಲಿ ಇರುವವರ ಕುರಿತು ನಾವು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ. ಆದರೆ ಯಾರೂ ನಮ್ಮ ಎದುರಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಆಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ವಿಷಯನಿಷ್ಠವೆಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಕೇವಲ ಮನೋಕೇಂದ್ರಿತವೂ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಆಂತರಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಂಬಂಧವು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಅರ್ಥವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಲು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಸದಾ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಂಪುಗಳು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಬಳಸುವಾಗ ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ

ಭಾಷೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಅದರ ಬಳಕೆಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಆಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪದಗಳನ್ನು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ನಾವು ಆಶಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಫಲವು ಇರುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ನಿರಚನವಾದಿಗಳು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೇಳುವವನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಅನುಸಾರವೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಪರಿಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಕೇಳುವವನ ಉದ್ದೇಶವೇ ಮುಖ್ಯ. ಹೇಳುವವನು ಮತ್ತು ಅವನ ಉದ್ದೇಶ, ಅವನ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಅವರು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ಹೇಳುವವನ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದೇ ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಹೇಳುವ ನಾವು ಮತ್ತು ಕೇಳುವ ಅವರು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವೆಂದು ನಿರಚನವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳು, ಅದರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಹೇಳುವವನ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಅವನ ಅಗತ್ಯ, ಅವನ ಕಾರಣ, ಅವನ ಉದ್ದೇಶ, ಅವನು ಮಾತಾಡುವ ಕಾಲವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಹೌದು. ಪದಗಳು ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳು ಹೇಳುವವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊರತು ಮಾಡಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕೇಳುವವನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದರೆ ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುವವನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಅರ್ಥವಿಸಲು ಹೊರಟರೆ ಕೇಳುಗ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಅವನ ಅರ್ಥಹಿಂಸೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇಳುಗನು ಅಥವಾ ಓದುಗನು ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬಳಸಲು ಹೊರಟರೆ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಓದಿನ ಅರಾಜಕತೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೇಳುವವನು ಕೇಳುಗನಿಗೆ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕನ ಸಹಿಯ ಅಗತ್ಯವು ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಲೇಖಕನೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಹೊಕ್ಕುಳ ಬಳ್ಳಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗೆ ಕೃತಿಯೊಂದು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕನು ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೃತಪ್ರಾಯನೂ ಆಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗನ ಕಿವಿ, ಓದುಗನ ಕಣ್ಣು ಎರಡೂ ಪ್ರಧಾನವೇ ಆಗಿದೆ. ಘಟಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯು

ಇರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಥವಾ ಅನೇಕ ಪಠ್ಯಗಳು ಎಂದು ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬರಹದ ಸೀಮಾರೇಖೆ ಅಥವಾ ಕೇಳುಗನ ಸೀಮಾರೇಖೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮದೇ ಮಾತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಮೂಲವೇ ಬಹಳ ಭಿನ್ನ. ಅನೇಕರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಬದಲಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಲಕ್ಷಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬರೀ ಕೃತಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಏಕಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಬಹಳ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಭಕ್ತಿನ್ ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾತಿನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶ ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಲೇಖಕನೂ ತನ್ನ ಬರಹವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾತಿಗೂ ಒಂದು ಗುರಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸರ್ವಸ್ವ ಎಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡ ಮಾತಿಗೂ ಒಂದು ಚಹರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸೂತ್ರವೇ ಬರಹಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ಆಳವಾದ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆಮದು ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ವಾತವೂ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತು, ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅರ್ಥವು ಕೂಡಾ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಾಗ ಸಹಜವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸರಳವಾಗಿ ಇದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಸ್ವಭಾವ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಮಾತು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ವಕ್ರತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರವು ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಉದ್ದೇಶವು ಸ್ಪಷ್ಟವೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ವಿವರಿಸಿದರೆ ಅದರ ಗುರಿಯು ನೇರವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ಕುರಿತು ಲೇಖಕನ ವಿವರಣೆಯೆಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವರು ಬರೆದದ್ದು ಸಮಾಜವನ್ನು.

ಕಾಫ್ಕಾನ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಕಾಫ್ಕಾನ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬೇರೆಯಿದ್ದವು. ಅದು ಕಲ್ಪಿತ ಮತ್ತು ಭಯಾನಕ ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಕೂಡಾ ಮನುಷ್ಯರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಬಂಧಗಳು

ಕೂಡಾ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು. ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಳುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ನಾವು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದು ಒಂದು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಒಳ್ಳೆಯತನ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಕೆಡುಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ವಿವೇಕ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಧರ್ಮದ ಎದುರು ಮನುಷ್ಯನೂ ಆಳೇ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಹಾಳಾದಾಗ ಅವನು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ದಾರಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರೀಕ್ಷೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಳುಗಳು ನಮ್ರವಾಗಿರಬೇಕು. ವಿಶ್ವಾಸಾರ್ಹ ಆಗಿರಬೇಕು, ವಿನಯವಂತರಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ದಾಟಿದರೆ ಕಷ್ಟ. ನಂಬಿಕೆಯೇ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ದಾಟಿದರೆ ಪಾಪ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಹೇಗೆ ಕಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾದಂಬರಿಯೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಯಾವ ನಂಬಿಕೆಗೆ ನಾವು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕರು ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಅನೇಕ ಬಾಹ್ಯ ಆಚರಣೆಗಳು ನಮ್ಮ ಸುಪ್ತವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣವು ಅದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಭುತ್ವವು ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸೂಜಿ ಮದ್ದಿನಂತೆ. ರಾಚನಿಕವಾದ ಒಂದು ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ರಾಜ್ಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ರೂಪ. ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದೂ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಮಾತುಗಳು ಇರುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ನಿಯಮಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ಒಂದು ಇಡಿಯಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ ಕಲಾವಿದನು ಬಣ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರವೇ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಉಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಲೇಖಕನು ಮಾತ್ರವೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ. ಸೃಜನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅರ್ಥ ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪರರ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಬೇರೊಬ್ಬರನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮವು

ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದಾಗ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಪ್ರಮಾಣವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಇರುವುದು ಅದರ ವಾಸ್ತವತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೌದು. ನಾವು ಯಾಕೆ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ ಅಥವಾ ಯಾಕೆ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಮ್ಮದೇ ಕಾರಣವಿರುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಯು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದೂ ಹೌದು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹ ಎರಡೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ಆವರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ನಾವು ಈ ಆವರಣವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಬರೆದಿರುವ ಮತ್ತು ಬರೆಯದಿರುವ ಪಠ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತಿಗೆ ಯಾವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯು ಇದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರಹಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಲೇಖಕ ಮಾತ್ರವೇ ಹೊರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತ ಮಾಡುವುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಭಾಷೆಗೂ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ನಿಯಮಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಭಾಷೆಗೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಹರೆಯೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದರ ಅಪರಿಚಿತೀಕರಣದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದವು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಆಗಂತುಕತೆಯು ಕೃತಿಯ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ವಕ್ರತೆಯು ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪದೊಳಗಿನ ಭಾಷಿಕ ಅಪರಿಚಿತತೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಹಿಂದು ಮುಂದನ್ನು ನೋಡದೇ ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿ ಅದು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ

ಇಲ್ಲ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮಾತ್ರವೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ದೇವರು ರಚಿಸಿಲ್ಲ. ಅದು ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಭಾಷೆಯ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಇರುವುದು ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಕೇಳುಗ ಮತ್ತು ಹೇಳುವವನ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಕಾಣುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಯಾವುದೇ ನೇರ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಪರೋಕ್ಷ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಅನೇಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳುವವನು ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆ ಇಲ್ಲವೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವನು ಬೇರೆ ಎಲ್ಲೋ ಇದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕೃತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಆಶಯ ಸಹಿತವೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಏನೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯು ವಸ್ತು ರಹಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಆಶಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅರ್ಥದ ರಚನೆಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ರಚನೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ರಚನೆಯು ಅದರ ಆಂತರಿಕವಾದ ನೇಯ್ಗೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಕೃತಿಯಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅದರ ನೇಯ್ಗೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನೋಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಈ ನೇಯ್ಗೆಯು ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆಯೆಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆಯೆಂದಾಗಲೀ ನಾವು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕ ಭಿನ್ನತೆಯಾಗಲೀ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಮಾನದಂಡವೆಂಬಂತೆ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯಿಂದ ಹೊರತೆಗೆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ನಮಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆಂದು ಅದುವೇ ಸರ್ವಸ್ವ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಓದುಗನಲ್ಲಿಯೇ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಅದರ ವಸ್ತುವಿನ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಥವಾ ಅಂಥ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶವೂ ನಮಗೆ ಇಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಠ್ಯಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೆನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಳಾತೀತವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ನಾವು

ಕೃತಿಯಿಂದ ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ನಿರಾಕರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಪದಕ್ಕೂ ಅದರ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗವೆಂದೋ ಖಾಲಿಯಾದ ಅರ್ಥವೆಂದೋ ಹೇಳಿಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಸಂಕಥನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಿರುದ್ದೇಶಿತವಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಕಥನಗಳಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಕಾರಣಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಂಕಥನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಪರಿಕರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ ಹಾಗೂ ಸಂಕಥನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ನಾವು ಅತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವುದೇ ನಮ್ಮ ಸಂವಹನದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಮೌನವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಅನೇಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳು ಕೂಡಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಲೇಖಕನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ಅನೇಕರು ಬರೆಯವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅವರನ್ನು ಯಾಕೆ ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೇಳಲಾರೆವು. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಭಾವನೆಗಳೂ ಇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಮಾತು ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವು ಜೊತೆಗೆ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಮೌನದಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಮೌನದಲ್ಲಿಯೇ ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ನಾವು ಬಳಸುವ ಯಾವುದೇ ಪದವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಅದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು. ಪದಗಳಿಗೆ ಜ್ಞಾನವೆಂಬ ಚೌಕಟ್ಟು ಇದೆ. ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಇದೆ. ಜ್ಞಾನದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವುಗಳು ಬರೀ ಸಂವಹನವಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಆಚೆಗೂ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯದಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯದೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಆ ಕಲೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜ್ಞಾನದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ಬರೀ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡುವುದು ಅಗತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಬೇರೆ ಬಗೆಯದು. ಬರೀ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಭಾಷೆಯು ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ

ಚರಿತ್ರೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮೂಲತಃ ಕಟ್ಟಲಾಗಿರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯು ಆಗಿದೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಚಲನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಚಹರೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಕಾರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮುರಿದು ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅವನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಅಂತರ್ಗತವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಲಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಭಾಷೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಅವನು ಬಳಸುವ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮಾತಾಡುವವನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಬಳಸುವಾಗ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಯಂತೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೋ, ಉತ್ತರವೋ ಅಥವಾ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೋ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವಾಹಕವೆನ್ನುವಂತೆ ಯಾಕೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಸ್ವಂತ ಯಾವುದು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವುದೂ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಬಳಕೆಯು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾತಾಡುವವನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮುದ್ರಣದ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂತು. ಮಾತು ಅದರ ವಿವರಣೆಗಳೂ ಬದಲಾದವು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮುದ್ರಿಕೆಗಳು ಬಂದವು. ಮಾತಿನ ದಾಖಲೀಕರಣವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂತು. ಮೊದಲು ಮಾತಾಡುವವನು ಮತ್ತು ಕೇಳುಗನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಿಕೆಗಳು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಚಹರೆಗಳು ಬದಲಾದವು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ದಾಖಲೀಕರಣವು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಸಮಯವನ್ನು ಬದಲಿಸಿದವು. ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಗಳು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಯಾರು ಎಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಮಾತನ್ನು ಧ್ವನಿ ಮುದ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಟೇಪ್ ರೆಕಾರ್ಡರ್ ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ. ಧ್ವನಿ ವರ್ಧಕಗಳು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಮಾತನ್ನು ಎಷ್ಟೋ ದೂರದಲ್ಲಿ ಇರವವನು ಕೇಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಸುಮ್ಮನೇ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತು ಬರಹ, ಮಾತು ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ, ಮಾತು ಸಂವಹನ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವೆಂದೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ

ಉಪಯೋಗಗಳು ದಿನಂದಿನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆದರೆ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿಯೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಶೂನ್ಯ ಪರಿಣಾಮವಾದ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾವು ಮಾತನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗುವ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು: ಅತ್ಯಂತ ಉದ್ವೇಗದಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗ ಮಾತನ್ನು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆ? ಸಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗ ಮಾತನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆ? ಮಾತು ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ನಿಲುವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲದ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ; ನಿಲುವೂ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ ತರ್ಕವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನೈತಿಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭವು ಬಂದಾಗ ಮಾತು ಎಂದರೆ ಪವಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ, ಹೇಳುತ್ತೇವೆ, ಕೇಳುತ್ತೇವೆ, ಓದುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಯಾವ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಮಿಲಿಟರಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಾವು ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತುಗಳು ಸರಳವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ಬದಲಾಗುವುದು ಅತಾತ್ವಿಕವಂತೂ ಅಲ್ಲ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶೈಲಿಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಗತ್ಯವಂತೂ ಹೌದು. ಮಾತಿನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ದಿನಂದಿನದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಏರಿಳಿತವೂ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೌಖಿಕವಾದ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪವಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತಾಡುವಾಗ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆಗೆ ಈ ಸ್ಥಳೀಯತೆಯು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ವ್ಯಾಕರಣವು ಇಲ್ಲದ ಮಾತುಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಕರಣ ರಹಿತವಾದ ಮಾತುಗಳು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಹೇಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿಗಳು ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಇವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಬರೀ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸರಿಯಾದ ತೀರ್ಮಾನವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದೊಂದು ದೈವ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಂಜಸವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಕರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೊಲಿಯವವನು ಯಾಕೆ ಹೊಲಿಯುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಮಾತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಶೂನ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಬರೀ ಅಂತರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಡೆರಿಡಾನಲ್ಲಿ ಅಂತರವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ತುಂಬಾ ಅಗತ್ಯ. ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಬಹುದು. ಮಾನಸಿಕ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಯಾವಾಗಲೂ ಅನ್ಯವಾಗಿಯೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಮಾನಸಿಕ ಭ್ರಮೆಯು ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕಾರಣವೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವವನು ವಾಸ್ತವದ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲಾರ. ಅವನ ವರ್ತನೆಗಳು ಬೇರೆ. ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಯಾರು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಲುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಭ್ರಮೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಭಿನ್ನ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎರಡೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಕ್ರಮಗಳು. ಆದರೆ ಭ್ರಮಿತನು ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಉಳಿದವರ ಮಾತನ್ನು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾರು ಹೆಚ್ಚು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಭ್ರಮೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅವರ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯ ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾರನ್ನು ನಾವು ಹುಚ್ಚರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅವರ ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅವರ ವರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹಾಗೆ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಇತಿಹಾಸವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾವು ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಭ್ರಮಿತನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಎದುರಿಸಲಾರ. ಅವನು ಗತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅಳುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅಥವಾ ಸಿಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲೂಬಹುದು. ಅಳುತ್ತಿರುವವರು, ಸಿಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವವರು, ಸದಾ ಉರಿ ಮುಸುಡು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹುಚ್ಚರಲ್ಲ. ವ್ಯಗ್ರತೆ, ಅಳು, ವಿಷಾದ ಮುಂತಾದವುಗಳೂ ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಆಗಿವೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಅಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗಿನ ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಯೋಚಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವಾಗ ವ್ಯಗ್ರರಾಗುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ

ನಮ್ಮ ಮಾತುಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಭ್ರಮಿತರಿಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ಅವರ ಕ್ರಮವು ಯಾವುದು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಲು ಹೊರಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಸರಿಯಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಕೂಡಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಹಿರಂಗ. ಅದೂ ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಅನೇಕರು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತಾಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಇತಿಮಿತಿಯೆನ್ನವುದು ಇದೆ. ಕೆಲವನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನಾವು ಕೆಲವು ಸಂವಹನದ ತೊಡಕನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಆಗ ನಾವು ಬೇರೆ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಕರಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಮಾದರಿಯದು ಆಗಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆ, ಭಾಷೆಯ ಚರಿತ್ರೆ, ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಚರಿತ್ರೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಒಂದು ನೀತಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಕೃತಿಕಾರನು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ನೋಡಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯೇ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುವ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ನಿಲುವು. ನಾವು ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇರುವುದೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ. ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಅನೇಕ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗಿರುವುದೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಯಾರೂ ದಿಕ್ಕರಿಸಲಾರರು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಅದರ ಬಳಕೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆ, ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯರಿಂದ ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕೂಡಾ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಮತ್ತೊಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ

ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರೆವು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದಲೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ವಿಧಾನ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಯೋಚಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಯೋಚನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ರೂಪವಿದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕವನ್ನು ನಾವು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆಗ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದೇ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಹಾಗೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ನಾವು ಏನನ್ನು ಆಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಉತ್ತರವು ಸುಲಭ. ಯಾವುದು ಸಮ್ಮತವೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಉಳಿದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ, ಯಾವುದು ಅಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಯಾವುದು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾಷೆಯು ಇರುವುದೇ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಮತ್ತು ಸಂವಹನಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಇದನ್ನು ಯೋಚಿಸಲು ಹೋಗುವದೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆಯು ಲೇಖಕನ ಭಾಷೆಯೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದು ಬರೀ ಒಬ್ಬನ ಮಾತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ವಾಗ್ವಾದವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಇಷ್ಟವಾಗುವುದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ. ಆದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ದಿಕ್ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಬೇರೊಬ್ಬರು ಮಾತಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಸಲೀಸಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ಅವರು ಅದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶೈಲಿಯು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದೂ ಅದನ್ನು ಬಹಳ ಪವಿತ್ರವಾದುದು ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಕೃತಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ನೋಡುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ನಾವು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಅದು ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಜೋಡಿಸಬಲ್ಲೆವೇ ಹೊರತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವಿಸಲಾರೆವು.

ಭಾಷೆಗೆ ಉಪಯೋಗದ ಮೌಲ್ಯವಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾಷೆಯೇ ಒಂದು ನಿಯಮ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದರೆ ಅದನ್ನು ಲೇಖಕರ ಮಾತು ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಲೇಖಕನು ಹೊಸತಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅವನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅವನ ಯೋಚನೆಯು ಇದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತಂತೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಭಾಷಿಕ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವರು ಅನನ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಯಾವುದನ್ನು ಅವರು ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ರಚನೆ ಅಥವಾ ಸಹಯೋಗ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ನಡುವಣ ಸಹಯೋಗ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸು ಯಾವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸದೆ ನಾವು ಮಾತಾಡಲಾರೆವು. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಯು ಆಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ನಮ್ಮ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಭಿನ್ನವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಇದರ ಅರಿವು ನಮಗೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ಮೌನದಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತೇವೆ ಎಂದಾಗಲೂ ಅಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ದಾಖಲೀಕರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ದಾಖಲೀಕರಣವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದೋ, ಅಂತರವೆಂದೋ ಕರೆಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದು ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು ಹೌದು. ಪದಗಳನ್ನು ನಾವು ಜೋಡಿಸುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಪದವೆಂದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಪದಗಳನ್ನು ನಾವು ಜೋಡಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳು ತಾತ್ವಿಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಬರೀ ಸಂವಹನ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತುಗಳು ಇವೆ. ಪದಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಇತಿಹಾಸವು ಸಣ್ಣದು ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಮಾತು ಕೂಡಾ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಭಾಷೆಯ ನಿಜವಾದ ಸಂರಚನೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ನಾವು ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹವೆರಡೂ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ

ಅಗತ್ಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಬರಹವೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆ, ಭಾಷೆಯ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಂವಾದದ ಚರಿತ್ರೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾವು ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡುವುದೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದು. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಗೂ ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮ, ನೀತಿ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಕಲೆಯು ಕೂಡಾ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ನಂಟು ಇದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಆರ್ಥಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅದು ಸರ್ವಸ್ವ ಎಂದು ಅಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಂಶವೂ ಹೌದು. ಸಿದ್ಧಾಂತವೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಯೋಗ ರಹಿತವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಅದು ಶುಷ್ಕ ವೇದಾಂತವಾಗುವ ಅಪಾಯವಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 16

ಸಂಕೇತಗಳು

ಬಾರ್ಥ್ ರಚನೆಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ; ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಎಂದು ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಳಿಯ ಅರ್ಥಗಳು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಶಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಇದುವೇ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಂಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವೂ ಹೌದು. ಸಂಕೇತವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಭಾಷಿಕವಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಸಂವಹನದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಚಿಹ್ನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನವನ್ನೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವು ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಉಪಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಜನರು ಮಾಡಿದ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ನಾವು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ರಾಜಕಾರಣವು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಜನರಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜೀವನದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ರಾಜಕಾರಣವು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ

ಹೇಳಬಹುದು. ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ರಾಜಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮಗೆ ಆಸರೆಯಾಗಿರುವುದೂ ನಿಜ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಇದೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ರೂಪವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಲೇಖಕನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದು ಬಳಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಸಂಕೇತಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಅದೂ ಕೆಲವು ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅದು ಬೇಕೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಚಿಹ್ನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅದರ ಅರ್ಥ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು ಅದರ ಉಪಯೋಗದ ಕಾರಣದಿಂದ. ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಕೇತವು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಪರಿಚಿತ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಕೇತವು ಇದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ. ತುಂಬಾ ಪರಿಚಿತವಾದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಲೇಖಕನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಆಯಾ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಲೇಖಕನ ಅವಶ್ಯಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ತುಂಬಾ ಪರಿಚಿತವಾದ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಲೇಖಕನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಲೇಖಕನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಒಂದು ಚಿಹ್ನೆ ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಈ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಬರೆಯುವಾಗ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಓದುವಾಗ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಬರೆದುದನ್ನು ಓದುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಹೌದು. ಬರೆಯುವ ಚಿಹ್ನೆಯು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಭಿನ್ನ. ಆದರೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಾವು ಬಳಸುವ ಭಾಷಿಕ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಓದುವುದು ಅಂದರೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಸಂಕೇತದ ಒಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡುವುದು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಇದ್ದಾಗ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಅವಶ್ಯಕ. ಆದರೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಮ್ಮ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ಮಾತಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಯಾವೆಲ್ಲಾ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಭಾಷೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂವಹನವು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಆಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ರಚನೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಈ ರಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ರಚನೆಯು ಅರ್ಥ ರಹಿತವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂವಹನ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು

ಯಾವಾಗಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಸ್ವೀಕರಿಸುವವನು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯ. ಅಂದರೆ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸೂಚಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಮೀರಿದಾಗ ಆ ಸಂಕೇತವು ಅರ್ಥಹೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತವು ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಕ್ಕೂ ಅದನ್ನು ಬಳಸಬಹುದಾದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಆಶಯ ರಹಿತವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿಯೇ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರು ಹೇಳಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗೂ ನವ್ಯದ ಲೇಖಕರು ಬಳಸಿದ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೂ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪ್ರತಿಮೆಗೂ ; ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಗೂ : ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕುರಿತು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು : ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಸಂಕೇತಗಳು ಹೆಚ್ಚು ನಿಚ್ಚಳವೂ ಹೌದು. ಬಂಡವಾಳದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾದಂಬರಿಗಳೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಾ ರೇಖೆಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಕಾದಂಬರಿಗಳದ್ದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಸಂಕೇತಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಗೆ ಅವನದೇ ಆದ ಒಂದು ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಹಾರುವ ಓತಿ ಒಂದು ಸಂಕೇತ.

ಯಾವುದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಸನ್ನೆಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಕಾಣದೆ ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಈ ಮಾದರಿಯ ಸಂಕೇತಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ. ಅರ್ಥವು ಬರೀ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿಯೂ

ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂಕೇತಗಳು ಅಥವಾ ಸನ್ನೆಗಳು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲದೆ ಹೇಳುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ನಾವು ಯಾಕೆ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಆಧುನಿಕತಾವಾದವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮುಕ್ತ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವುದರಿಂದ ಮುಕ್ತ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರವನ್ನು ಅದು ಕೊಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಯಾಕೆ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ನವ್ಯವು ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಯಾವುದು ಎಂದೂ ಅದು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ನಿಲುವು ಯಾವುದು ಆಗಿತ್ತು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಅದು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬಂತು ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅದು ಗ್ರಹಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿಂದಣ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಅದು ನೋಡಲೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು, ಅದು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೋಟಗಳು ಯಾವುದು ಎಂದು ನಾವು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಬರೀ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವರು ಹಾಗೆ ಹೇಳಲು ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಏಕಾಂತವಾದದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಒಂದು ರೂಪ. ಅದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನವ್ಯದ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪಠ್ಯಗಳ ಕುರಿತು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವಂತೆ ಮತ್ತು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಂತೆ ಅವರು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರು ಮತ್ತು ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವೂ ಹೌದು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಕೈ ಬಿಟ್ಟರು. ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ವಿಮರ್ಶಕನು ಮಾಡುವ ಯತ್ನಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಅದು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪದಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿದರು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಲೋಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಭವವನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿ

ನೋಡಿದರು. ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಯಿತು. ಕವಿತೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಪದಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಮಾತ್ರವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಅನಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನುಕ್ರಮವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿಗದಿತವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಧ್ರುವೀಕರಣವು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಿಜ. ಸಂಕೇತವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು . ಅದಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯೂ ಇದೆ. ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡದೆ ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯ ಸಾವಯವ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದದ ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕವಾದವು ಒಂದು ಸಮಗ್ರವಾದ ಅಂಶವೆಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿತು. ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಅದರ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಈಗ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅನಂತರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಕ್ತಿಯು ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಗುರುತಿಸಿತು. ಒಳಗಿನ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅದು ಗಂಭೀರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿತು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಲೋಕವು ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ಪಠ್ಯವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗಿರುವ ಕೃತಿಯು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇವೆ. ಅದು ಪರಿವರ್ತನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದು ನೋಡುವುದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅದು ಹೊಸದಾದ ಒಂದು ನಿಯಮ ಮತ್ತು ಹೊಸತೊಂದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಪಠ್ಯದ ಅಭ್ಯಾಸವೆಂದು ಅದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿತ್ಯದ ಅನುಭವದಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಕೃತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತೆ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮಾಜದಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಆದ ಅಪಾಯಗಳು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯು ಈಗಿನ ಬಲಪಂಥೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಫಲ. ಅದರ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಬಂಡವಾಳವಾದ ಪ್ರಭಾವವು ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಾಕಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂಕೇತ, ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಸಂಕಥನಗಳು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಬರೀ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಾವ ಉಪಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಮಗೆ ಯಾವ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇತ್ತು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಈ ಶಿಸ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಿಂತಕರು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅರಾಜಕತಾವಾದಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಆಳದ ಅರ್ಥವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿಂತನೆಯೆಂದರೆ ಬರೀ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದೂ ಅಲ್ಲ. ಅನೇಕರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೀ ಒಂದು ಜಾಗದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದೋ ಅಥವಾ ಒಂದು ಸೀಮಿತವಾದ ಪ್ರದೇಶವೆಂದೋ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಾವು ಸೀಮಿತವಾಗಿ ನೋಡಿದಷ್ಟೂ ಅದರ ಅಪಾಯವು ಹೆಚ್ಚು ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಅಪಾಯಕಾರಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಕೊರತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವುದೂ ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕು. ಮೇಲು ನೋಟದ ಮತ್ತು ತೆಳುವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಬರೀ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಬರೀ ಕೆಲೆಂಡರ್ ಮತ್ತು ಇಸವಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಾವು ಅವುಗಳಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದು ಬರೀ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಳೀಯವಾದುದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಲೋಕದ ಘಟಕದ ಪರಿಶೀಲನೆಯೂ ಹೌದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅಗತ್ಯ. ಯಾರೂ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿಲ್ಲ. ಯಾರದೋ ಒಬ್ಬರ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆಯಿಂದ ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗದ ವಸ್ತುವಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬರೀ ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಘಟಕವನ್ನು ಹೊಂದುವುದೇ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಸರೂರು ಉರಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಕೇತ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಬಂತು. ಆದರೆ ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ನವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ್ದು

ಸಂಕೇತವನ್ನು ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು: ರಚನಾವಾದವು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಒಂದು ರಚನೆಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಅನನ್ಯತೆ ಎಂದು ಹೇಳಿತು. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತವು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಕ್ಕನ ವಚನಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಚೆನ್ನಯ್ಯನವರು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಚನ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತೀಕವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅವರು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಒಂದು ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಮನ ನೀಡುವ ಅನೇಕರು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ನಿಲುವು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯು ಅವರಿಗೆ ಏನೋ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದು ಮತ್ತು ಅದುವೇ ಅಂತಿಮವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ವಾಹಕ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಚಿತ್ರವೂ ಇಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ನಿಜಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಒಂದು ರೀತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಅನೇಕವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬೇರೆಯಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಅವರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಪದಗಳು ಒಂದು ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಡಿಗರ ಶ್ರೀ ರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ ಕವಿತೆಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ ಅನೇಕರು ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬರೀ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರೋ ಆಗ ಅದರ ಚರ್ಚೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಒಳಗಡೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳೂ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಅವರಿಗೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣವೇ ಅವರಿಗೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ಪಠ್ಯದೊಳಗಣ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೇ ಅವರಿಗೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಕೇತವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವೇನು ಎನ್ನುವುದೇ ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂವಾದಿಯೆನ್ನುವುದೇ ಅವರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಹಳೆಯದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅವರು ಹೇಳುವುದೂ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನೇ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದೇ ಅರ್ಥವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ

ಅಗತ್ಯ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥದ ಬಾಹುಳ್ಯವೇ ಅವರಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸಿದೆ. ಸಂವಾದಿತನವೆನ್ನುವುದು ರಚನೋತ್ತರವಾದದ ಮೂಲ ತಳಹದಿಯೂ ಆಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಂವಾದಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ನಿಲುವು ಅನಿಶ್ಚಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ, ಸಂಕೇತ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಕಟ್ಟುಬೀಳದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಹೀಗೆ ಇರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಅವರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನೆಲೆಯು ಆಗಿದೆ. ಕರ್ವಾಲೋ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ಯಾರ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ವಿವರಣೆಯೂ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆಳುವವರು ಕಟ್ಟುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಕಟ್ಟುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳು ಸಂಘರ್ಷವೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ನಾವು ರಾಜಕಾರಣವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ ನವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವೆಂದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿದವರು ನವ್ಯರು ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವರು ಯಾವುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದರು ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನವ್ಯರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯವಾದ ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಆಸಕ್ತಿಯು ಇರಲಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಇದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಸಾಯಿಯವರ ಕ್ಷಿತಿಜದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿಜವಾದ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲ. ನವ್ಯವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೀಮೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸತಾದ ಒಂದು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೇಳಿತು ಎಂದು ಹಾಬರ್ಮಾಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನವ್ಯವು ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮಾಡಿತು ಎಂದೂ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅಧಿಕಾರದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿತು. ಒಡೆದು ತೋರುವ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಯಾವುದೇ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅದು ಅಂಗೀಕರಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಘನತೆಗೆ ಕಡಿಮೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಾದರಿಗಳ ನಿರಾಕರಣೆಯು ಅದರ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಆದ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯೂ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಥವಾ ಜನರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅದು ಹೇಳಿತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ

ಯಾವುದೇ ಪೋಸ್ಟರ್, ಯಾವುದೇ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮಾದರಿಗಳು ಅವರಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಇಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅದು ಹೇಳಿದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ತಬರನ ಕತೆಯ ತಬರ ಸೆಟ್ಟಿಯ ಹುಚ್ಚು ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ನವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಕಂಡ ಕ್ರಮಗಳೂ ಭಿನ್ನ. ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ನವ್ಯ ಲೇಖಕರು ಲೋಹಿಯಾ ಅವರನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದ್ದು ನಿಜ ಮತ್ತು ಅವರು ಜಾತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುವುದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯದ ಆಸಕ್ತಿಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಕಾಂಗ್ರೆಸಿನ ವಿರೋಧವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮತ್ತಿತರ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ನವ್ಯರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸರ್ವೋಚ್ಚವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಅದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಉನ್ನತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದನ್ನೇ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಒಂದು ನಾಯಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ನೆಲೆಯು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನೇ ಅವನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ನವ್ಯದ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದು ಬೀರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಬರಹವನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಒಂದು ಮುಖವಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೇ ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಲೇಖಕರು ನೋಡಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನದು ಜನಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೋಟ. ರಂಗವೆಂದರೆ ಅದು ಜನರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿದ್ರೋಹಾತ್ಮಕವಾಗಬೇಕೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಮಾತ್ರವೇ. ಆದರೆ ನಮಗೀಗ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಸುಂದರವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ. ನವ್ಯದ್ದು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅದು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವಂತ ಸುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಅದರ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಪರಿಣಿತರು ಮಾತ್ರವೇ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜವು ಅದರ ಅಗತ್ಯದ ಕಾಳಜಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಈ ಮಾತು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೃತಿಗಳ ಓದಿಗೂ ಸಂಬಂಧಪಡುತ್ತದೆ. ಲೂಶಿಯನ್

ಗೋಲ್ಡನ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಓದಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಓದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ತಪ್ಪಾದ ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದರೂ ಅದು ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಸಮಾಜದ ಅನೇಕ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎಂದು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವರ್ಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಆಳದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೀ ಭೌತಿಕವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಸತ್ಯ. ಸಾರ್ತ್ರನು ಕೂಡಾ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವುದೂ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳು ಮೂಲತಃ ಕೆಲವು ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿವೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಾರ್ತ್ರನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಅವನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಿಶೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಜೇಮ್ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ನೀಶೆಯು ಗಮನಿಸುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಿಶೆಯು ಮೊದಲ ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಕೆಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಶೆಯ ವಾದ. ಭಾಷೆಯು ಅಂತಿಮವೂ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೇತವೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಂಕೇತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಸಾರ್ತ್ರೆಯೂ ಮಾಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಸಂಕೇತವು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿಯೂ ಬಂದಿತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅದು ಅಮೂರ್ತವನ್ನು ಹೇಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿತ್ತು. ರಚನಾವಾದ ಮತ್ತು ರಚನೋತ್ತರವಾದಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕಥನಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸಂಕಥನವನ್ನು ಅದು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ರಚನಾವಾದವು

ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಫಲನವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ರಚನೋತ್ತರವಾದವು ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಒಂದು ಖಾಲಿಯಾದ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದು ಸಂವಾದಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ರಚನಾವಾದ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಭಾಷಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಹೌದು. ರಚನಾವಾದವು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಂಕೇತವು ರಚನೆಗೆ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವು ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ರಚನೆಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಅಗತ್ಯದಂತೆ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೂಚನೆಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅದು ಕುತೂಹಲವೂ ಹೌದು. ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಹಜವಲ್ಲ ಎಂದೂ ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಯಾರೋ ಒಬ್ಬರು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ನಿಜ. ಮಾತು ಕೂಡಾ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಆಗಿದೆ. ಮಾತನ್ನು ಯಾರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಮಾತನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ನಮಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ತೊಂದರೆಯು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಕೂಡಾ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಕ್ತತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಯಾವಾಗ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಶಾಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗವೂ ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ಒಂದು ಸೂಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳೂ ಅಡಕವಾಗಿರಲೂಬಹುದು: ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಹವಾಗಲೀ, ಮಾತಾಗಲೀ ಒಂದು ಗೆಶ್ಚರ್ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬರಹಗಾರನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಬರೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಅವನ ಮನೋಗತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಆಶಯವೇ ಬರಹ ಅಥವಾ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದನ್ನು

ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಹಸ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯ ಸೂಚಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಬರಹವೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ರಚನೆಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಯಮವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹೇಳಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಅಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಮಾತುಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದುವುದನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಾಕರಣ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಾಮ ಪದ. ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳು. ಯಾವುದೇ ಆಶಯವನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಾವು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಫುಕೋ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯತ್ತ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಜ್ಞಾನವೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪ. ರೂಪರಹಿತವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಸಂಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ನಿಜವಾದ ಸಂಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಜ್ಞಾನ ರೂಪಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿವರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಅವನು ನೋಡುವುದೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕವಾದ ವಿಷಯಗಳು ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹೇಳಲಾಗಿರುವುದು ಮತ್ತು ಬರೆಯಲಾಗಿರುವುದೂ ಸ್ವಾಯತ್ತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಾವು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಸೂಚಕ ಮತ್ತು ಸೂಚಿತದ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಗ್ರೂಪದ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಫುಕೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಒಂದು ಏಕ ಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಆನ್ವಯಿಕತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ಒಂದು ಸಂವಾದಿತನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಹೇಗಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಯಾರು ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಮಾತಾಡಬಹುದು ಎನ್ನುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಅನೇಕರಿಗೆ ಇದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಹಾಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಕೂಡಾ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಹಜತೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ವೈಭವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ. ಅವರು ಅದರ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಕೆಲವೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋದರು. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಂವಾದಿಯಲ್ಲ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಪಲ್ಲಟಗಳು ಆಗಿವೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಜಗತ್ತಿನ ರಚನೆಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತಗಳು ಬಂದವು.

ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸೂಚಕರು ಬಂದರೆ ಮತ್ತು ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಸೂಚಿತರೂ ಬಂದರು. ಸೂಚನೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮಗಳೂ ಪಲ್ಲಟವಾದವು. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳೂ ಬದಲಾದವು. ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಸೂಚನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದೆವು. ಆದರೆ ಭಾಷಿಕ ಸಂಕೇತಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳಿದರು. ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಬದಲಾದವು. ಬದಲಾದ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಜಾಗವನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅಲೌಕಿಕತೆಯನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಸರಳವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಲೇಖಕನನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಥವಾ ಅವನ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಮರೆತು ನಾವು ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಕಷ್ಟವು ಬೇರೆಯೆಂದು ಅವನ ವಾದ. ಲೇಖಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಜಾಗವನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಅರ್ಥಹೀನ. ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ಕೂಡಾ ಮಿತಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವೇ ಅವರಿಗೆ ಮಾನದಂಡವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಾಚೆಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣನ್ನು ಹರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಸೂಚಕನನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಲಕಾನ್ ಮಾತ್ರವೇ ಸೂಚನೆ ಸೂಚಕರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸನ್ನೆ ಅಥವಾ ಸೂಚನೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಮಾನದಂಡವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಇವುಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬೆಂಜಮಿನ್‌ಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಲಕಾನ್ ಹೇಳುವ ಸಂಕಥನದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು: ಲಕಾನ್ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಭಂಜನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅದರದೇ ಆದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಇವೆ. ಲಕಾನ್ ಮತ್ತೆ ಪುನರ್ ಸಂಯೋಜನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಭಾಷಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದರೋ ಆಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಲಕಾನ್ ಬರೀ ಸರಳವಾದ ಮತ್ತು ನೇರವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಷಯನ್ನು ನಾವು ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು ಎಂದು ರಚನೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ರಚನೋತ್ತರವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕಥನ, ಅಂತರ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೆಲಸಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೂ ಆಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅನ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ರಚನೋತ್ತರವಾದಕ್ಕೆ ಆಯಾ ಕೆಲಸಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಮಾತ್ರವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ನೇರವಾದ ಮಿತಿಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ರಚನೋತ್ತರವಾದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಮಿತಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅವರದ್ದು. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಅವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣವೂ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಣಗಳು ಕೆಲಸವನ್ನು ನೋಡಿದೆ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ನಮ್ಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಹೇಗಿದೆಯೆಂದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಂತರಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಣವೇ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದೆ. ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯೇ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿದೆ. ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದೂ ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಬಾರದು. ಆದರೆ ಅದು ಆಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈಗ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯೆಂದರೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದೇ ನಂಟಿನ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವು ಆಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಈಗ ಲೇಖಕನು ಯಾವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅನೇಕ ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿವೆ. ಆದರೂ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತಿವೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳು ಜಾತ್ಯಾತೀತವಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಜನರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಾವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತವನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಇವೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಗಮನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯಕ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರಂತರತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ನೆಲೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು

ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಕೇತವೇ ಆಗಲಿ ಅದರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೇ ಆಗಲೀ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಇದೆ. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೀ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬರೆದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವುಗಳು ಸುಂದರವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಅಸಾಧ್ಯ. ಕೆಲವು ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ಅರ್ಥವು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದಲೇ ಅದರ ಅರ್ಥದ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಸಂಕೇತಗಳು ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಅನುಭವದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅನೇಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ರಚನೆಯು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಫುಕೋ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ರಚನೆಗಳು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಸ್ಥಿರವಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ರಚನೆ. ಆಗಾಗ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಹೊಸದಾದ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ರಚನೆಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧ. ಒಂದು ರಚನೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ರಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕೂಡಾ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ರಾಚನಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಯತ್ತ ರಚನೆಗಳು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಸಂಕೇತವು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಅದರ ಜಾಗವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ವಸ್ತುಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಮ. ಸಂಕೇತಗಳು ಇರುವುದು ಒಂದು ಇರುವುದು ಒಂದು ರೀತಿ. ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದೂ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಬೆಂಜಮಿನ್ ಇದರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದೇ ಆಶಯಗಳು ಸಂಕೇತವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವಾಗ ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುವ ನಿಲುವು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವು ಆಶಯಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ರಚನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ನಿಲುವುಗಳು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ನಾವೇ ಸ್ವತಃ ಮಾಡಿದ್ದೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಮತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳು ರಾಜಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಈ ಮಾದರಿಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನೀಡುವಾಗ

ಬೆಂಜಮಿನ್ ಕಾಪ್ಕಾ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟರನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಫ್ಕನದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ಟಿರಿಯೋ ಟೈಪ್ ಮಾದರಿಗಳು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಆಧುನಿಕತಾವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು ಎಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ದಾರಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನದು ವಾಸ್ತವವಾದ. ಕಾಫ್ಕನು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಿತಿಯು ಇದೆ. ರೂಪಾಂತರವೇ ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಅಮೂರ್ತವನ್ನು ಹೇಳುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಶಕ್ತಿಯು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಫ್ಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಧೋರಣೆಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮತ್ತು ಕಾಫ್ಕರ ದಾರಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅವರು ಇಬ್ಬರೂ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಕೂಡಾ ಭಿನ್ನವೂ ಹೌದು. ಬೆಕ್ಟ್‌ನ ಆಶಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಅವನು ಗೆಶ್ಚರ್ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನಲ್ಲಿ ಗೆಶ್ಚರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿ ನ ಮಹತ್ವವೂ ಇದೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗೆಶ್ಚರ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಲವು ಗೆಶ್ಚರ್ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೂ ಹೌದು. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅನೇಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಳಸುವ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಅವಕಾಶಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಖಾಲಿಯಾದ ಅಂಶವನ್ನು ಅವುಗಳು ತುಂಬುತ್ತವೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಗೆಶ್ಚರ್ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಹೌದು. ನಟನು ಅವನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವಕಾಶವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ನಟನಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಗೆಶ್ಚರನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಗೆಶ್ಚರನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ನಾವು ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಅಂದರೆ ಸನ್ನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಗಳು ಬೇರೆಯಿವೆ. ಅವುಗಳು ಅನೇಕವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಹೌದು. ಅದು ಮಾತನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಸಹಜವೂ ಆಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅವನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೆಶ್ಚರ್ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಅದರ ದ್ಯೋತಕವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅದು ಅತಾತ್ವಿಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಮೌಲ್ಯವೂ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅವನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೆಂಜಮಿನ್ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ವಿನಾ ಕಾರಣವೂ ಅಲ್ಲ.

ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ವಸ್ತುವೂ ಹೌದು. ಪ್ರತಿಫಲನ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ಹೊರಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಹೊರಟರೆ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸದೇ ಹೋಗಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ನೋಡಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಸಾಕಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ನಮಗೆ ಬರೀ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮವಲ್ಲ ಎಂದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಯಾವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಈಗ ನಮಗೆ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯು ಬಹಳ ವೇಗವಾಗಿಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ನಮಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಹೆಗೆಲ್ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿಗಳು :

ಹೆಗೆಲ್ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು ನಿಜ.. ಅವನಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವನು ಜನಾಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಸಮಾಜವು ಹೇಗೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಮನಸ್ಸು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅವನು ಅದನ್ನು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಅನೇಕ ನಿಲುವುಗಳು ಅನಂತರ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಯಿತು ಎಂದು ಸ್ವತಃ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಗೆಲ್ ಮೊದಲು ಗ್ರೀಕ್ ಸಮಾಜವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷಣವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಿದ್ದ. ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾನೆ (ಹೆಗೆಲ್ಸ್ ಲೆಕ್ಚರ್ಸ್ ಆನ್ ದಿ ಹಿಸ್ಟ್ರಿ ಆಫ್ ಫಿಲಾಸಫಿ – ಪಾರ್ಟ್ –1 ಗ್ರೀಕ್ ಫಿಲಾಸಫಿ) ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯಗಳು ಇವೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ನೀಡಿದ್ದು ಒಂದು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಹೋಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಮಹತ್ವವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಅದರ ಪ್ರಭಾವವು ಅನ್ಯ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಗ್ರೀಕ್

ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಅದು ಒಂದು ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ. ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಹೇಗೆ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯೆನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಯ ಪ್ರತೀಕ ಎಂದು ಹೆಗೆಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಜನಾಂಗ ಪ್ರೀತಿ. ಆದರೆ ಇದು ಆಗ ಸಾಮೂಹಿಕ ಜೀವನಕ್ರಮದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಹೆಗೆಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಜೀವನವು ಹೇಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರ ಘನತೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಜೀವನ ಎಂದರೆ ಅವನು ಯಾವ ವರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದರ ರೂಪಗಳು ಮಾತ್ರವೆ. ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಯಕನೆಂಬಂತೆ ನೋಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಪೋಲೀಸ್ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸಾಮೂಹಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅದು ಕೊಂಡಾಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವಿರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆಚರಣೆಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಆದರ ಜೊತೆಗೆ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಗುಣವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಹೆಗೆಲ್ ಪ್ರೊಸೆಯಿಕ್ ನೇಚರ್ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಏನು ಬಂದವೋ ಅವುಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ ಜೀವನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಗಿನ ಪೋಲೀಸ್ ಸ್ಟೇಟ್ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೂ ಇತ್ತು. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕರಗಳು ಇದ್ದವು. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಕಾರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯತೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ವಾಸ್ತವದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ .ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಲಕಾನ್ ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಲಕಾನ್ ವಾಸ್ತವ ಎಂದರೆ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಎಂದರೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮಾತು ಇದೆ: ನಿಜವಾದ ಜನರು ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಈವತ್ತು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸದಾದ ಸೈಬರ್ ಅವಕಾಶವು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಲೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ವಿನಿಮಯವೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಪೇಪರ್ ತುಂಡು ಹಣವಾಗಿ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ

ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಜವಾದ ಉಪಯೋಗದ ಮೌಲ್ಯವು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಎಂದರೆ ಅದು ವಸ್ತುವು ಆಗುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಎಂದರೆ ಅದು ಸಂಪತ್ತಿನ ಕ್ರೋಢೀಕರಣವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ಹಣ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ಅನೇಕವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ಬಂಡವಾಳವು ಅನೇಕ ಭ್ರಾಂತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹಣವೂ ಇವತ್ತು ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಅದು ನಮಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಹಣವನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವ ಎಂದೂ, ಅದನ್ನು ನಾವು ಭ್ರಾಂತಿಗಳ ನಡುವೆ ಮಾಡುವ ವಿನಿಮಯ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ದುಡ್ಡು ಕೊಟ್ಟು ನಾವು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯನ್ನು ಖರೀದಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹಣವು ಪುನರುತ್ಪಾದನೆಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಅದು ನಮಗೆ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಜವಾದ ರೂಪವು ಯಾವುದು, ಅದರ ಉತ್ಪಾದನೆಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ತಗಲುವ ವೆಚ್ಚವು ಎಷ್ಟಿದೆ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಬೆಲೆಯನ್ನು ತೆರುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಇವತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಬಾಹ್ಯವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಯಾರು ನಿಗದಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಒಂದು ಉತ್ಪಾದನೆಗೆ ನಾವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಎಷ್ಟು ಶ್ರಮವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ವೇತನವು ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಶ್ರಮಿಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಲಾಭವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಖರೀದಿ ಮಾಡಲು ಹಣ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಉತ್ಪಾದನೆಗೆ ಒಂದು ರೂಪವು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ತಂದೆಯಿಂದ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆಸ್ತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಬಂಡವಾಳವಾದವು ವಸ್ತುವನ್ನು ಮನುಷ್ಯರಿಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ಅದು ಮೊದಲು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಅದೇ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಪಿತ್ರಾರ್ಜಿತವಾಗಿ ಬಂದ ಆಸ್ತಿಯು ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಗತ್ಯಗಳೇ ಹೇಗೆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾವು ಈಗ ಮತ್ತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪಿಪ್ಪಿನ್ ಹೇಳುವುದು ಸ್ವಂತ ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಚಹರೆಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ತಾನು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೆಗೆಲ್ ಇದನ್ನು ಅಂದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಭಿನ್ನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗವು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು

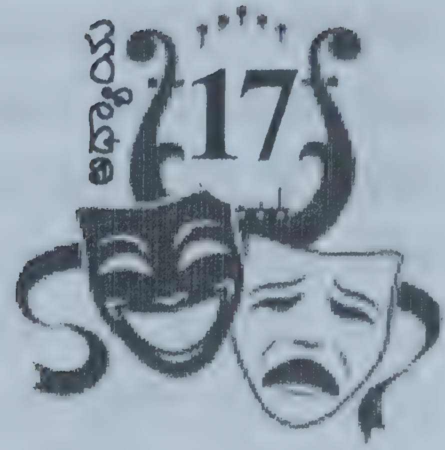
ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿತು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅವಕಾಶಗಳ ಗಣನೆಯು ಬೇರೆ ಥರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಹೇಗೆಲ್ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಅರಿವು ಎನ್ನುವುದು ಇದೆಯೋ ಅದು ಎಲ್ಲಾ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಮಿತಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೆಗೆಲ್ ವಾದಿಗಳು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಹೆಗೆಲ್ ವಾದದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವು ಇದೆ. ಅದು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂವೇದನೆ ಎನ್ನುವುದು ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಗೆಲ್ ವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು. ಸ್ಕೆಲ್ಲಿಂಗ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಕಲೆಯು ಯಾವತ್ತೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಕೊಂಚ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾರ ರೂಪವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡಲು ಅದು ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಮತ್ತು ಜೀವನದ ವಸ್ತು ವಿವರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕಾರಣವನ್ನು ನಾವು ಅದು ಹೇಳುವ ನಿಜವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣವನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಒಂದು ಕೌಶಲವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ನಿಜ. ಅದು ಬರೀ ವಾಸ್ತವ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಬದಲು ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತ ಎನ್ನುವುದು ಏನಿದೆಯೋ ಅದರ ಕುರಿತಾಗಿ ನಾವು ಬರೆಯುವುದು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬರಹವು ಬರೀ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅಲ್ಲವೆಂದು ಆಧುನಿಕತಾವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಪಿಪ್ಪಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣಗಳೂ ಕೂಡಾ ನೇರವಾಗಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದು ತರಹದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಗಮನಿಸಬೇಕು– ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ವಿಜೃಂಭಣೆಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲ. ಬದಿವೌ ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು: ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿದ್ಯಮಾನ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಜವಾದ ಮತ್ತು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಗುರಿಯು ಇರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಕುರುಡಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೂ

ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿಜವಿದೆ–ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಹೇಳುವ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾತಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಜಾತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅದರ ನಿಲುವು ಏನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಸ್ವಂತವೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾಕೆ ಹೀಗೆ ಆಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯುಗ ಕೈಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಳು ನಮಗೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಜಾಗತಿಕ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವು ತುಂಬಾ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ. ಸರಕುಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳು ಇವತ್ತು ಬೇರೆ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂದು ಜೇಮ್ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಇವತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ (ನೋಡಿ: ಫುಕೊಯಾಮನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮುಕ್ತಾಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೋಡಿ) ಇವತ್ತು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯು ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಅದು ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇವತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಬೇಕಾದ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬಂದಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಏನನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇವತ್ತು ಸರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಿರುವುದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸರಿಯಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಅಡರ್ನೊ ಮತ್ತು ಹೊರ್ಕೆಮಾರ್ ಪರಿಕರಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪರಿಕರಗಳ ಮೂಲಕ ನಾವು ಮಾಡುವ ಉತ್ಪಾದನೆಯು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಅನೇಕವನ್ನು ಒಡೆದು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಅದು ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಥರ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಇವತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಹೆಗೆಲ್ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಅವನ ನಿಲುವು ನಮಗೆ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ನಿಲುವು ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಅವನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ನಾವು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ವಾದವನ್ನು ನಾವು ಮರು ಪರಿಶೀಲನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿ ಮತ್ತು ಅದರ ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆದರ್ಶವೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಲವನ್ನು ಮೀರಿಯೂ ಒಂದು ಕಲೆಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಗೆಲ್‌ವಾದಿಗಳ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹೇಗೆ ಕಾಲವನ್ನು ಮೀರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಕಾಲಾತೀತವಾಗಿದೆಯೇ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಅನಂತರ ಆದ ಒಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ

ಚರ್ಚೆಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವು ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಅದು ಕಲೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ನೋಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿತು. ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ನೆಲೆಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳು ಏನಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅದು ನಿರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಗ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕು. ಹೆಗೆಲ್ ಹೇಳುವ ಆದರ್ಶವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳು ಬೇರೆ ಥರ ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮಗೆ ಎದುರಾಗುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪವು ಮಾತ್ರವೇ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಮೊದಲು ನಮಗೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಹೆಗೆಲ್ ಹೇಳಿದ ವಾದವನ್ನು ಅನಂತರ ಅನೇಕರು ಟೀಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡರ್ನೊ, ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಮೊದಲಾದವರು ಇದ್ದಾರೆ. ಅಡರ್ನೊ ತನ್ನ ನೆಗೆಟಿವ್ ಡಯಲೆಕ್ಟಿಕಲ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಅನಂತರ ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿತು. ಮತ್ತೆ ಸಂಸ್ಕಾರ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ನಾರಣಪ್ಪ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇಬ್ಬರ ನಾನು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯನಿಗೆ ಇರುವ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ನಾರಣಪ್ಪನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಬೇರೆ. ಅವರು ಗುಣಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ನಾರಣಪ್ಪನು ತನಗಿಂತ ಕೆಳಗಿನವನು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಪ್ರಾಣೇಶಾಚಾರ್ಯನಿಗೆ ಇದೆ. ಅವನ ಆದರ್ಶವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಜೇಮ್ಸನ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ: ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ನಮಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನರೂಪಗಳು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವು ಏನಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹೈಡೆಗಾರ್ ಅದು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ತಿರುಚುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವೂ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಶೋಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಕಾಂಟ್ ಅದರ ಲಕ್ಷಣವು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಹರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಗುಣವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಮಾನವನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಂಟ್ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವ ನೌಮೆನಾ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯ ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನನ್ಯತೆಯು ಅವನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ

ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಗುರುತುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ನಮ್ಮ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ನಿಲುವಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹವು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಒಂದು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ ಎನ್ನುವುದು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಬರುತ್ತವೆ. ನಾರಣಪ್ಪನು ಸರಿಯಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿರುವುದು ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹದಿಂದ ಎಂದು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾರಣಪ್ಪನು ದುಷ್ಟನಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕವಾದ ಬಯಕೆಯು ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಯಾವುದೇ ಹೆಸರನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾವುದೇ ರೂಪ ಮತ್ತು ಹೆಸರು ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರಭಾಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರೂಪವೇ ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ವಸ್ತು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಗಾಳಿಗೆ ರೂಪವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಹೆಸರುಗಳು ಇಲ್ಲದ ಅಥವಾ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದೆ ಇರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಅನುಚಾನವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ ಅದರ ಹೆಸರು ಏನು ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಅದನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರೂಪ ಮತ್ತು ವಿರೂಪ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಪರಿಭಾಷೆಗಳಾಗಿವೆ. ಯಾವುದು ರೂಪ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ವಿರೂಪ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಕರು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವಾದ್ದು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಸುಂದರವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಒಂದು ಪರಿಭಾಷೆಯು ಆಗಿದೆ. ಅವರು ಸುಂದರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಸುಂದರವಾದ್ದು ಮತ್ತು ಸುಂದರವಲ್ಲದೆ ಹೋದದ್ದು ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ನಮಗೆ ರೂಪಗಳೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಳುವಳಿಗಳಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ನಿರಚನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪವನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ರೂಪವೇ ಇಲ್ಲದ ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊರತು ಮಾಡಿದರೆ ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ರೂಪವು ಇದೆ. ರೂಪ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ

ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಅರ್ಥ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಅಲ್ಲ. ಪುರಾಣಗಳು, ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಲೋಕಕತೆಗಳು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೂಪಣೆಗಳಾಗಿವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡಬೇಕೆ ಅಥವಾ ಅತಾತ್ವಿಕ ಮಾಡಬೇಕೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿದೆ. ರೂಪಗಳು ಹಳೆಯದು ಮತ್ತು ಹೊಸತು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೆಗೆಲ್ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಅದು ಹೊಸತು ಮತ್ತು ಹಳೆಯದು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಭೇದಗಳು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಹೆಗೆಲ್ ಸ್ವ ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೊಸತು ಮತ್ತು ಹಳೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅಂತರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಂತರವು ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಮತ್ತೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಸದಾ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹಳೆಯದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಡೆರಿಡಾ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಲೌಕಿಕವಲ್ಲದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ವಾದವು ನಮಗೆ ಪೌಲ್ ದ ಮನ್ ಅವನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೆಗೆಲ್ ಹೇಳುವ ನಿಷೇಧ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಇಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಅದರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವರ ವಾದದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ. ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಆಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೆಗೆಲ್ ವಾದದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಜಿಜೆಕ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತತೆಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಹೆಗೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅದರ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.



ವಿದ್ಯಮಾನ ಹಾಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಇವತ್ತಿನ ವಿದ್ಯಮಾನ ಮತ್ತು ಸ್ವತಂತ್ರ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕುತೂಹಲದಾಯಕ. ಇವತ್ತು ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಅಥವಾ ಬೇರೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವತ್ತು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಯಾರು ಅಕಾಡೆಮಿಕ್ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾರೆಯೋ ಅವರು ಸಂಸ್ಕತಿಯನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಅವರು ಯಾವ ವಲಯದಲ್ಲಿ ವಾಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇವತ್ತು ಅನೇಕರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕೈಗಾರಿಕೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಗಿರಾಕಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಅನೇಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವುದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ತರುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮೌಲ್ಯಾತ್ಮಕವಾದ ನೆಲೆಯೂ ಇದೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇದು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು: ಕನ್ನಡ

ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಳಸಲು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾವು ಬ್ರೆಕ್ಟ್, ಬೆಂಜಮಿನ್ ಎಂದು ಮಾತಾಡಿದರೆ ತುಂಬಾ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆಂದು ಅನಿಸಲೂಬಹುದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶವು ಇದೆ: ಈಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬಹಳ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಅವಕಾಶವು ಬಹಳ ಇದೆ, ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಇದನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಈ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಎನ್ನುವ ಪದವು ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪದವೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆಂದು ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದವನು ಚೋಮ್ಸ್ಕಿ. ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾದ ಒಬ್ಬ ಸೂಪರ್ಮ್ಯಾನ್ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಬಿಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ನೈತಿಕವಾದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯು ಇದೆ. ಅವನೂ ಸಮೂಹಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದಾನೆ. ನಮಗೆ ಈಗ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅತ್ಯಂತ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಒಂದು ಧ್ವನಿ. ಅದು ಅಗತ್ಯ. ಇವತ್ತು ಅಂದರೆ ಇದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವೇ ಒಂದು ಸಮೂಹ ಸನ್ನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವೇ ಒಂದು ಅಪಾಯದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಚಾಮ್‌ಸ್ಕಿ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. (ನೋಡಿ: ನಾಮ್ ಚಾಂಸ್ಕಿ ಹೂ ರೂಲ್ಸ್ ದ ವರ್ಲ್ಡ್)

ಲೇಖಕರು ಯಾವುದರ ಪರವಾಗಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಜನ ಆಸ್ಥಾನ ಪಂಡಿತರು ಇದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮಗೆ ಈಗ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಯಾರು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುವ ಕನ್ನಡಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ: ಯಾರನ್ನು ನಾವು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವರು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲ. ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ತಮಗೆ ಯಾವುದು ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅನಿಸಿದೆಯೋ ಅಂಥಾ ಗುಂಪನ್ನು ಅವರು ಜನಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಸಮೂಹದಿಂದ ಬೇರೆಯಾದ ಈ ವರ್ಗವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವಾದ ಜಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಉನ್ನತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಮತ್ತೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣದಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅಭಿಜಾತ ತತ್ವಜ್ಞಾನದಿಂದ ಹೇಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಏನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯ ವರಸೆಯನ್ನು ಬದಲು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆಯೋ ಮಾರ್ಗವು ತನಗೆ ಬೇಡ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ನಾಟಕದ ಸಾರ ರೂಪವೇ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಕಲ್ಪನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಫ್ರಾಂಕ್‌ಫರ್ಟ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವರಣೆಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಅಡರ್ನೊನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೈಗಾರಿಕೆ, ಮಾರ್ಕೂಸ್ ಹೇಳಿದ ವನ್ ಡೈಮೆಶ್ನನಲ್ ಮಾನ್, ಹೊರ್ಕೆಮಾರ್ ಮತ್ತು ಅಡರ್ನೊ ಬರೆದ ಎನಲೈಟನ್ಮೆಂಟ್ ಚಿಂತನೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಹೇಗೆ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳೂ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಗತಿಗಳು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ವಿವರಣೆಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಯಾವುದು ಹಿಂದಿನವರು ವೈಭವೀಕರಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆದರೋ ಅದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಹಾಗಲ್ಲ ಹೀಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯವೂ ಆಯಿತು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಪುನರ್ ಕಟ್ಟುವಿಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬೇಕು: ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನವೋದಯದ ಲೇಖಕರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ವೈಭವೀಕರಣವು ಅಲ್ಲ. ಅದು ಮನುಷ್ಯರ ಕೌಶಲ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕರವಾಗಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅಡರ್ನೊ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಳಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಇದನ್ನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಕ್ರಮಗಳು ಬದಲಾದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ವಿವರಿಸಿದರು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಜನಾಂಗ ಮತ್ತು ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಅವನು ಭೌತಿಕತೆ, ರೂಪೀಕರಣ, ಕೌಶಲ, ಕೊನೆಯ ನಿಲುವು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ರೂಪೀಕರಣ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದನೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ತಾಂತ್ರಿಕತೆ, (ಮನುಷ್ಯನು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆ) ಎರಡನೆಯದು ನಮಗೆ ಇರುವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅರಿವು, ಮೂರನೆಯದು ಮಾಡುವುದು, ಕೊನೆಯದು ಅಭ್ಯಾಸವೆಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ರಚನೆ ಮಾಡಿದರೂ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರೊಂದಿಗೆ ನಾವು ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಅವರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಕಾರ್ಮಿಕರು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಸಹಜವಾದ್ದನ್ನು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಭೂಮಿಯು ನಮಗೆ ಕೃಷಿ ಭೂಮಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಗೊತ್ತಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಲು ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈವತ್ತು ಹಣ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದಾಗಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕಗಳ ವಿದ್ಯಮಾನವೇ ಬೇರೆ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಆಧುನಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಇವತ್ತು ಅನೇಕವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವು ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಅದು ಒಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವು ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಓದುತ್ತಾರೆ. ಅದು ತಕ್ಷಣದ ಒಂದು ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಈವತ್ತು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಚನೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯಲೂ ನಮಗೆ ಶ್ರಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪುಸ್ತಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೂ ತರಕಾರಿಯ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇವತ್ತಿನ ನಮ್ಮ ಗಿರಾಕಿ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಸಮಾಜವು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಒಂದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸರಕಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಈಗ ಏನಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕು: ಸೆಕ್ಸ್ ಕೂಡಾ ಇವತ್ತು ಒಂದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದು ದಂಧೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಸುಖವನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ಒಂದು ವಿನಿಮಯದ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿಯೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ರತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುಖ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ಹಣಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಪರಿಕರವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಏನು ಎನ್ನುವುದು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಹೊರ್ಕೆಮಾರ್ ಮತ್ತು ಅಡರ್ನೊ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಒಂದು ಥರ ಇಲ್ಲ. ಇವತ್ತು ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಮಾತಾಡಬಹುದು. ಇವತ್ತು ನಾವು ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಅನೇಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಕ್ತಿಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೇ ಈವತ್ತು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗಿದೆ. "ನಾವು ಈ ತನಕ ನೋಡದೇ ಇದ್ದ ಜನರನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಬೇಕು" ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ.

ಲುಕಾಕ್ಸ್ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಭೌತವಾದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಆಧುನಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯು ಹೇಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಎಂದರೆ ಅದು ಬರೀ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಒಂದು ರೂಪವು ಅಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ದ್ವಂದ್ವಮಾನ ಭೌತಿಕವಾದವು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಹೇಳುವುದು ಮಾನವಪರವಾದ ಒಂದು ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ವ್ಯಾಮೋಹವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅದರ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಒಂದು ತಂತ್ರ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಅನಗತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯು ಇವತ್ತು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು

ಮಾತ್ರವೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಇವತ್ತು ನೋಡುವುದು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅಡರ್ನೊ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಒತ್ತಡವು ನಮಗೆ ಯಾವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಈಗ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ದುಡ್ಡು ಎಷ್ಟಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ಖರೀದಿ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ನಾವು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ವತಂತ್ರರಿದ್ದೇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇವತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಾಹಕವಾಗಿದ್ದೇವೆ. ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಇವತ್ತು ಬಹುವಿಧಗಳು ಇವೆ. ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ರೂಢಿಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೊಸತು ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ನಮಗೆ ದ್ವಂದ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬರೀ ತತ್ವವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ಈಗ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಮಾನವು ಪಲ್ಲಟವಾಗಿವೆ. ಅವನು ಬಳಸುವ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಹೇಗೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಸಮತಲವಾದ ರೇಖೆಯು ಇರುವಂತೆ ಇರಬಾರದು. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಯಾವ ವಾಸ್ತವವು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ ಇದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಸತ್ಯವು ಆಗಿದೆ. ಅವನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಮನೋವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ಇದು ವಿಶೇಷ. ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ತಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸೆಜುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿ ಮತ್ತು ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ನಾಟಕಗಳು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು.

'ದಿ ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್' ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ಎಚ್.ಕೆ ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

'ದಿ ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್' (ಕಾಕಸಸ್‌ನ ಸುಣ್ಣದ ವೃತ್ತ)

1944–45ರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ದೇಶ ತಪ್ಪಿ, ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಈ ನಾಡಿ ಬರೆದ. ಇದರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದವನ್ನು 1948ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನ್ ರೂಪವನ್ನು 1954ರಲ್ಲಿ ಬರ್ಲಿನ್ನಲ್ಲೂ ಅಭಿನಯಿಸಲಾಯಿತು. ಯಾವೊಂದು ತತ್ವದ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವಿಲ್ಲದೆ ಖುಷಿಯಿಂದ ಬರೆದಂತೆ ತೋರುವ ಸರಳ ಸುಂದರ ನಾಟಕ ಇದು. ಕ್ಲಾ ಬಂಡ್ ಎಂಬ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ 1925ರಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಚೀಟಿ ನಾಟಕವೊಂದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿದ್ದ 'ದಿ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬ್ರೆಕ್ಟನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತ್ತು. ಆ ನಾಟಕ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಯಾದರೂ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಏನೇನೂ ಸಾಮ್ಯವಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಥೆಗಳಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪೀಠಿಕೆ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಮುಖ್ಯಕಥೆಯನ್ನೂ ಉಪಕಥೆಯನ್ನೂ ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಕಥೆಯೊಳಗೊಂದು ಕಥೆ, ಅದರೊಳಗೊಂದು ಕಥೆ–ಈ ವಿನ್ಯಾಸ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚೀಣಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ರಚನೆಯ ಹೋಲುವಂತಿದೆ.

ಎರಡು ಸೋವಿಯೆತ್ ಸಾಮೂಹಿಕ ಕೃಷಿಕ್ಷೇತ್ರದವರ ನಡುವಣ ವಿವಾದವನ್ನು ಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿವಾದವು ಯಾವುದೋ ಕುರಿಸಾಕಣೆ ಕೇಂದ್ರದವರಿಗೂ, ಹಣ್ಣು ಬೆಳೆಯುವ ಕ್ಷೇತ್ರದವರಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಯುದ್ಧದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕ್ಷೇತ್ರದವರೂ ತಮ್ಮ ಜಮೀನುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತೆರಳಿದ್ದವರು ಯುದ್ಧ ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳವರ ನಡುವೆ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದ ಮನಸ್ತಾಪ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಸೌಹಾರ್ದಯುತ ಒಪ್ಪಂದ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾರ್ಜಿಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಒಬ್ಬ ಲಾವಣಿಕಾರ ಒಂದು ಹಳೆಯ ಹಾಡನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಣ್ಣು ಬೆಳೆಯುವ ಕ್ಷೇತ್ರದವರು ಒಂದು ಹಳೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ 'ಒಳನಾಟಕ'ವೇ 'ಕಾಕಸಸ್ನ ಸುಣ್ಣದ ವೃತ್ತ'ದ ಕಥೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಿಯವಾದ ಹಲವಾರು ರೋಚಕ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಜಪಾನಿನ ನೋ (ಓಝೂ) ನಾಟಕದಂತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು, ಲಾವಣಿಕಾರನ ನಿರೂಪಣೆ ಮುಂತಾದವು ಸೇರಿವೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೋಲುವಂಥ ಈ ನಾಟಕದ ತುಂಬಾ ಕ್ಷಿಪ್ರಗತಿಯ ಘಟನೆಗಳಿವೆ. ಕಾಮೆಡಿ, ಹುಚ್ಚು ಹಾಸ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಮುಖ್ಯ ಕತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಘಟಕಗಳಿದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಗ್ರೂಷಾಳ ಪಲಾಯನ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯಾಧಿಪತಿ ಅಜ್ಡಕ್ ಕಥೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ.

{ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ವಿಖ್ಯಾತ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ತೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ; ಎಚ್.ಕೆ.ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ; ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು ; ಪು.ಸಂ –64–65}

ಸೆಜುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡವನ್ನು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆದು ಮತ್ತು ಕೆಟ್ಟದ್ದು ಎರಡೂ ಇದೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸ್ವಾರ್ಥಿಯಾಗಲು ಕೂಡಾ ಸಮಾಜವೇ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ 18

ಪುರಾಣ

ಹಳೆಯ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುವಂತೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಜನ ಚೀಣಿ ದೇವರುಗಳು ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಬಂದು ನಿಜವಾದ ಒಳ್ಳೆಯ ಇಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾನೆಯೋ ಎಂಬ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾರೆ. ನಿರಂತರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅಲೆಯುತ್ತಾ ಅವರು ಚೀನಾ ದೇಶದ ಸೆಜುವಾನ್ ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ನೀರು ಮಾರುವ ವ್ಯಾಂಗ್ ಎಂಬುವನನ್ನು ಸಂಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ರಾತ್ರಿ ಅಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸ್ಥಳವಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೊಬ್ಬಳು ವೇಶ್ಯ ಷೆನ್ಟೆ ಎನ್ನುವವಳು ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಶುಕ ಅತಿಥಿಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಬೆಳಗ್ಗೆ ಅವರು ಎದ್ದು ಹೋಗುವ ಮುನ್ನಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಹಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆ ಹಣದಿಂದ ಅವಳು ಒಂದು 2 ತೆರೆದು ಹೇಗಾದರೂ ಬದುಕಲಿ ಎಂಬುದು ಅವರ ಉದ್ದೇಶ.

{ಬ್ರೆಕ್ಟ್ : ವಿಖ್ಯಾತ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ತೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ : ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ: ಎಚ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ : ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು : ಪು.ಸಂ –61}

ಲೋಕದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಾರ್ತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಭುತ್ವವು ಕೂಡಾ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಲೋಕದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರಜೆಗಳ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಫುಕೋ, ಡೆರಿಡಾ ಮತ್ತು ವಿಟ್ಟಿಂಗ್‌ಸ್ಟನ್ ಕೂಡಾ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.,ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವಂಹನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಫುಕೋ ಅಧಿಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಮ್ಮ ಲೋಕದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಇರುವ ಸಂವೇದನೆಯು ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಇದರ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಭಾಷೆಯು ನಮಗೆ ವಾಹಕ ಇದಕ್ಕೆ ನಿಯಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದ್ಯೋತಕವೂ ಹೌದು.

ಗುಲಾಮರು ಮತ್ತು ದೇವತೆಗಳು ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿರುವುದು ಇವತ್ತು ನಿನ್ನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡದಾದ ಇತಿಹಾಸವು ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ ಗುಲಾಮರನ್ನು ಹದಿನೆಂಟು ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಂದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥವು ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ತಂದಿತು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುಲಾಮ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇತ್ತು. ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ರೂಸ್ಸೋ (1762) ಅವನು ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದ. ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಒಂದು ವರ್ಗವು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ನಮಗೆ ನೈತಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಘನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯತನ ಇರುವ ಆಳು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಒಳ್ಳೆಯವರು ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪದವು ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯದು. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಡ್ರೈಡನ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ನಾನು ತುಂಬಾ ಒಳ್ಳೆಯನಾಗಿದ್ದೆ. ನಾನು ಎಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯವನಾಗಿದ್ದೆ ಎಂದರೆ ಒಂದು ನಿಸರ್ಗದಷ್ಟು.. ಉತ್ತಮನಾದ ಗುಲಾಮ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಗುಲಾಮ ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಆಳು ಕೂಡಾ ಆಳುವವನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬುದ್ಧಿವಂತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಗಿಲ್ಗೆಮಿಷ್ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂಕಿಡು ಒಳ್ಳೆಯವನು. ಅವನು ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಜೀವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ತರಬೇತಿಯು ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವಿದೆ. ಯಾವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ತರಬೇತಿಯು ಇಲ್ಲವೋ ಅವನು ಕೂಡಾ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಲಾಮನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ರಮ್ಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ರಮ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಬಂದುದು ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹೊಸದಾದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೇಳಿತು. ಇದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಇದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ನಾವು ಹೇಳುವ ಪವಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುಲಾಮ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನೈತಿಕವಾದ ಒಂದು ಗುಲಾಮ ಗಿರಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವನ್ನು

ಮೊದಲು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದು ಜಾನ್ ಡ್ರೈಡನ್. ಅವನಿಗೆ ಈ ಆದರ್ಶ ಗುಲಾಮ ಎನ್ನುವುದು ನಿಸರ್ಗದ ಹತ್ತಿರದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಒಂದು ವರ್ಗವಾದರೆ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೇ ಇರುವವರದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ವರ್ಗ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಯಾರು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೋ ಅವರನ್ನು ಗುಲಾಮ ಮತ್ತು ಅನಾಗರಿಕರು ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಯಂತ್ರಗಳು ಒಂದು ವರ್ಗವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿವರವಾಗಿ ಮಿಕಾಯಿಲ್ ಅದಾಸ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ (ಮೆಶಿನ್ ಅಸ 1989ದ ಮೆಶರ್ ಆಫ್ ಮೆನ್ ಕಾರ್ನೆಲ್ ಯುನಿರ್ವಸಿಟಿ ಪ್ರೆಸ್) ಮೂರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಗಳು. ಇನ್ನೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಅನಾಗರಿಕವಾದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಇನ್ನೊಂದು ದೆವ್ವಗಳು ಮತ್ತು ಭೂತಗಳ ನಂಬಿಕೆಗಳು. ಆದರೆ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಕೂಡಾ ಭಾರತವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿತ್ತು ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅದು ಗುಡಿ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಿದೆ. (ಅದೇ 238) ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಹೊಸದಾದ ಒಂದು ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಕ್ರಮವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಿಂದ ರಾಜಕೀಯ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವು ಬದಲಾಯಿತು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಮಾತ್ರವೇ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವುದು ಬೆಕ್ಟನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಆಗಿದ್ದಾನೆ.

ಆಧುನಿಕ ಯುಗ ಮಹತ್ವದ ಚಿಂತಕರಾದ ಡೆರಿಡಾ ಮತ್ತು ಬಾರ್ತ್ ಹೇಗೆ ಯಜಮಾನಿಕೆಯು ನಮ್ಮ ಲೋಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕರವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ತರುವಾಯ ಮತ್ತೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದುದೂ ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅದರ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಸ್ತುವು ನಮಗೆ ದೈವದ ಥರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ ಎಂದು ಜನರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಆರಾಧನೆ. ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ನಾವು ನಿತ್ಯವೂ ನೋಡುವ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶೇಷವಾದ ಶಕ್ತಿಯು ಇದೆ ಅನಾಗರಿಕರು ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲ್ಲು ಮತ್ತು ಮರಗಳನ್ನು ಪೂಜೆ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ವಿಧಾನ. ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳುವ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯು ಮರದಲ್ಲಿ, ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ, ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ, ನದಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದು ಜನರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಅವುಗಳು ಒಂದು ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಿದೆ.

ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜೀವ ಇದೆ, ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬರೀ ದೇಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಭೌತಿಕವಾದ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಭಾವನೆಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ವೈಚಾರಿಕ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಂಬಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆಫ್ರಿಕಾದಲ್ಲಿ ನಂಬಿದ್ದರು. ಅವರು ಕಲ್ಲನ್ನು ಪೂಜೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ದೇವರನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಇದು ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು ತರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸಮಾಜವು ನಂಬಿತ್ತು. ನಂಬಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿತ್ತು. ದೇವರು ಮತ್ತು ಅವನ ಕುರಿತಾದ ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗಳು ವೈಚಾರಿಕ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತು. ಆದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಯಾವುದೇ ನಿಲುವು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ನಂಬಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹೌದು. ಬಿಳಿಯರು ಕಪ್ಪು ಜನರನ್ನು ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅರ್ಹರು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅವರು ಅವರನ್ನು ವಿಧೇಯರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು, ಕರಿಯರಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಳೆಯುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಬೆರಗನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿತ್ತು. ಆಗ ಬಳಕೆಯಾದ ಒಂದು ಪದವಿದು: ಆದರ್ಶ ಅನಾಗರಿಕರು. ಆದರೆ ಇವರು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಂಬುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಇದೆ. ಯಾರು ಕರಿಯರು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯರು ಇದ್ದಾರೆಯೋ ಅವರು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕರುಣೆಗೆ ಅರ್ಹರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಬ್ರಿಟೀಶ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಇದ್ದರು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇತ್ತು ಅದರ ಅನಂತರ ಸಮಾಜವು ಬೇರೆ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಒಮ್ಮೆ ವಿಲಿಯಂ ಸ್ಮಿತ್ (1740) ಗಾಂಬಿಯಾ ನದಿಯಂಚಲ್ಲಿ (ಆಫ್ರಿಕಾ) ಅಳತೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದ. ಅದರ ಅರಿವು ಕರಿಯರಿಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರತಿರೋಧವೂ ಇತ್ತು. ಅದು ಒಂದು ರೂಪಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಗುಲಾಮ ಮತ್ತು ಅವನ ವಿವೇಕ, ಅವನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿದ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಅವನಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಒಂದು ರೂಪಕದ ಥರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಒಂದು ವಿಚಾರದ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಈ ಮರವನ್ನು, ಕಲ್ಲನ್ನು, ನದಿಯನ್ನು ಪೂಜೆ ಮಾಡುವ ವರ್ಗದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲು ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಇದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಕುತೂಹಲವಿದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಸಂಗತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗವೂ ಆಗಿರುವುದು ನಿಜ. ನಮಗೆ ಒಂದು ನಿರೀಕ್ಷೆಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಂದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ವೈಚಾರಿಕರಾದ ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ಯಾವುದೇ ವೈಚಾರಿಕ ಚಿಂತನೆಯು ಇಲ್ಲದ ಮನುಷ್ಯರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ನಂಬಿಕೆಯು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಒಂದು ತಳಹದಿಯ

ಮೇಲೆ ರಚನೆಯು ಆಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ರಚನೆಗಳು ಆಗಿವೆ. ಅದರ ತಳಹದಿಯು ಭಿನ್ನ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಅದು ಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದು ಮಾನವೀಯವಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೈತಿಕ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯ ಮಾಡಬಹುದು.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಪಶ್ಚಿಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಂಪರೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣದಾದ ಘಟಕವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ರೋಮನ್, ಗ್ರೀಕ್, ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಪರಂಪರೆಗಳು ಸೇರಿವೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಣ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿನಿಮಯ ಮೌಲ್ಯವೂ ಇದೆ. ಅದರ ಕುರಿತು ಬೇರೆ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಇವೆ. ಉಪಯೋಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾವು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೆ ಹಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಸಂಗತವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ರಚನೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಾರ್ಮಿಕನ ಶಕ್ತಿಯು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಮಿಕರ ಶಕ್ತಿಯು ನಮಗೆ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ತರ್ಕವೂ ಹೌದು. ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ನಾವು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿನಿಮಯದ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಬೇರೆ ಥರ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತು ಹೇಗೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಕ್ರಯಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸ್ಪರ್ಧೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಜುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿಯಲ್ಲಿ ನೀರನ್ನು ಮಾರಾಟಮಾಡುವವನು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಶೆನ್ ಟೆ ಒಬ್ಬಳು ವೇಶ್ಯೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಣವು ಇವರಿಗೆ ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲೂ ದೇವರಿಗೆ ನಾವು ಬಾಡಿಗೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ತೊಡಗುವುದು ಅಂದರೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು. ಸೆಜುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಜನರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸೋದರತನ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಬಂಡವಾಳವಾದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವಾದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಸಮೂಹ ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಿಲವು. ಸೆಜುವಾನ್ ನಗರದ ಸಾಧ್ವಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. : "ದೇವರೇ ಯಾಕೆ ಕೊಂಡು ಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತು ಮಾರುವುದು ಮಾಡಬಾರದು?" ಅನ್ಯಾಯ, ಬಡತನವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ದೇವರಾ ಅಥವಾ ಶ್ರೀಮಂತರಾ?" ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಬಂಡವಾಳ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಬಲಿಪಶುವಾಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರು ಮಾತ್ರವೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿವಾದವನ್ನು ಬಂಡವಾಳವಾದವು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ವಿರುದ್ಧವಾದ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಮಾವೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಬ್ರೆಕ್ಟನಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯು ಮನುಷ್ಯರು ದೇವರಂತೆ ಆಗುವುದನ್ನು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಚರ್ಚ್‌ಗಳು ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮೂಗಿನ ನೇರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದವು. ಅದು ತನ್ನದು ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಧರ್ಮ ಎಂದು ಹೇಳಿತು. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಅದು ತನ್ನದು ಮಾತ್ರವೇ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಅಮೇರಿಕಾದ ಸ್ಥಳೀಯರನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಜಾನ್ ಹಾಲಿವುಡ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಅವರು ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಭೇದವೇ ಇಲ್ಲದೆ ನಗ್ನರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿಯು ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಕೆಲಸವನ್ನು ಜೊತೆಗೂಡಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ರಾಜನಾಗಲಿ, ಯಾವುದೇ ಸರಕಾರವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರು ತಾವೇ ಯಜಮಾನರು ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡು ಮತ್ತು ಹೆಣ್ಣು ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಶಿಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅವರ ಆಯುಸ್ಸು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದೆ." ಇದು ಒಂದು ವಿವರಣೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇವರು ಆಧುನಿಕರಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥಳೀಯರು ಅತ್ಯಂತ ಮುಗ್ಧರು. ಯರೋಪಿಯನ್ನರಿಗೆ ಇದ್ದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ಕೆಲವು ನಿಷೇಧಗಳಾಗಿದ್ದವು. ನಗ್ನತೆ, ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಆಸ್ತಿ, ಯಾವುದೇ ಕಾನೂನು ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದನ್ನು ಯುರೋಪಿಯನ್ನರು ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಗುಲಾಮರು ಬರೀ ಪ್ರಾಣಿಗಳಂತೆ ಇದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದೂ ನಿಜ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯವೂ ಇದೆ. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಮಿಶಿನರಿಗಳು ಮತಾಂತರವನ್ನು ಮಾಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಗ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಯುದ್ಧವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಸತ್ಯ. ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ಗುಲಾಮರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಭಿನ್ನವಾಯಿತು. ನಾಗರಿಕ ಮತ್ತು ಅನಾಗರಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆಯಾಗಲು ಇದೇ ಕಾರಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಎಂದರೆ ಇರುವವರು ಮತ್ತು ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವವರ ಕಥನ ಎನ್ನುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬಂದುದು ಕೂಡಾ ಗಮನಾರ್ಹ. ಇದು ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹೋಯಿತು ಎಂದರೆ ಯರೋಪಿಯನ್ ದೇಶಗಳು ಕೆಲವನ್ನು ತಾವೇ ಕಂಡು ಹಿಡಿದೆವು ಎಂದು ಹೇಳಿದವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಯಾವಾಗ ಹಡಗು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯಾಣವು ವರ್ತಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಯಾರೋ ಎಲ್ಲಿಗೋ ಹೊರಟವರು ಎಲ್ಲಿಗೋ ತಲುಪಿದರು. ಇದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಂತೂ ಆಯಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಿಸ್ತರಣೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಭಾರತದ ಅನೇಕ ಮಡಿವಂತರು ಈ ಸಮುದ್ರಯಾನವನ್ನು ಮೈಲಿಗೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಇದು ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಯುರೋಪ್ ಸಮುದ್ರಯಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೇಲರಿಮೆಯು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಸಾಹತೀಕರಣಗೊಂಡ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಾವು ವಿಜ್ಞಾನ

ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕರವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಆಯುಧವೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಎಲ್ಲಾ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಕೂಡಾ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಕರವಾಗಿಯೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವೂ ಇದೆ. ಹೇಗೆ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಸಮಾಜವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾರು ಯುರೋಪ್ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಲ್ಲವೋ ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದದ್ದು ಒಂದು ಕ್ರಮವಾದರೆ ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಜೀವನದ ಒಂದು ಕ್ರಮವು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ.

ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳು ಇವೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ನಮಗೆ ಕಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಹೆಸರು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹೆಸರು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಭೌತಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವೇ ಈ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾವು ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ವಿಜ್ಞಾನ, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರಾಚನಿಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದ್ದು ಮನುಷ್ಯ. ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೆ ಇವತ್ತು ಈ ಜಗತ್ತು ಹೇಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲವಿದೆ. ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಯನ್ನು ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಉತ್ಪಾದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾರಿಗೆ ಯಾವುದು ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅವರು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಮಾನದಂಡ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದೂ ಇವತ್ತು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು: ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಕೌಶಲಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಸಹಯೋಗವಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವತ್ತು ನಾವು ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಕ್ತನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಗೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ಕಾನೂನುಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಯ ಕಾನೂನುಗಳಿಗೆ ನಾವು ಅನ್ವಯ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಆ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಕಾನೂನು ಆಗುತ್ತವೆ. ಅವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನೇಕ ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಇದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ಮತ್ತು ಅದರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಇದರ ಮೂಲಕ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಆಯಾ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಆಯಾ ಸ್ಥಳ, ಆಯಾ ಸಮಾಜದ ಕೆಲವು ಆಚರಣೆಗಳು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಿನ ರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಜನರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿನಿಮಯದ ಮೌಲ್ಯವು ಇದೆ ಅದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ತುಂಬಾ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ನಾವು ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಇತಿಹಾಸ, ನಂಬಿಕೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೀಗೆಯೇ ವರ್ಗಾಂತರ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಉಳಿದು ಬರುತ್ತವೆ. ನಾವು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಉಳಿದು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ನಾಶವಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲವೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಮಳೆಯು ಬರದೇ ಹೋದಾಗ ನಾವು ಮಳೆಗಾಗಿ ಪೂಜೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ದೇವರಿಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯ. ನಮಗೆ ಒಂದು ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು: ಚರಿತ್ರೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಏನು ಬಂದಿದೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ನಂಬಲರ್ಹವಾದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ, ನಂಬಿಕೆ, ಕಲೆ, ವೈದ್ಯಕೀಯ, ನ್ಯಾಯ, ಅನ್ಯಾಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಯಾವುದೇ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ವಿವೇಕವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎರಡೂ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೇಲೆ ವಿವಿಧ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದೇ ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆ, ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಕೋ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂದೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಇವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಕಂದಾಚಾರ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ನಿಯಂತ್ರಣವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಮೀರಲಾರೆವು. ಇದರಿಂದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ನೋಡಿದರೆ ಇದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥದ್ದು ಇದೆ, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಇದರ ಒಳಗೆ ಇರಿ ಅಥವಾ ಇದರ ಹೊರಗೆ ಇರಿ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಆದರ್ಶಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ನಾಯಕರು ಮತ್ತು ದೇವರುಗಳ ಕಾಲಘಟ್ಟವು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ವಿಕೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೇವರು ಮತ್ತು ನಾಯಕರು ಜನರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಜನರ ಅದೃಷ್ಟವನ್ನು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧವು ನಿಕಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನ. ಆದರೆ ನಾಯಕರೇ ಕೇಂದ್ರವಾದಾಗ ಸಮಾಜವು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಹಂತವು ಬಂದಾಗ ಮನುಷ್ಯರು ಮತ್ತು ವರ್ಗಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಒಂದು ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಿಯೂ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ನಮಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆಯು ಬಂದಿದೆ,. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು: ನಾವು ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪರ್ಯಾಯಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು. ಅದುವೇ ಅದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಗ ಬಂದ ಬರಹಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಸಂದೇಹವಾದ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮನ್ನು ಎಲ್ಲಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರೆ ಚಹರೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಸಂದೇಹವಾದವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕವನ್ನು ಒಂದು ಅನುಮಾನದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾರವೇ ಅದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅನುಮಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧವೇ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿ. ಸಂದೇಹವಾದವು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪರಿಕರಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಒಂದು ಚಲನೆಯೂ ಹೌದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಾದವು ಅನೇಕ ಬರಹಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಸಂದೇಹವಾದದಿಂದ ಒಂದು ಅನುಕೂಲವೂ ಆಯಿತು. ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇವತ್ತು ನಾವು ಅನೇಕ ಹೊಸದಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆವಂತಾಯಿತು. ಹಾಗೆಂದು ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಇದೆ. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿಯ ಅನೇಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದೇ ಅಥವಾ ಬಿಡುವುದೇ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡುವುದು ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾರಣವಾದ ಎನ್ನುವುದು ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನೇ ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣವಾದ

ಒಂದು ಅಸ್ತಿತವನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ಅದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆ. ಅದರ ಅಗತ್ಯಗಳು ಬೇರೆ ಇವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕಾರಣವಾದವು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ನೆಲೆಗಳು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಂದೇಹವಾದಿಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾಂಟ್ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾರಣವಾದವನ್ನು ಹೇಳಲು ಅವನ ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಸಂದೇಹವಾದವು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಕೂಡಾ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಹ್ಯೂಂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ವಾದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಮಾಣವನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತಾರ್ಕಿಕ ಆಶಾವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜ್ಞಾನವು ಬರುವುದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳಿಂದ. ಅದು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನುಭವ ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುವ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನೈತಿಕವಾದ ಒಂದು ಜ್ಞಾನ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವು ಅವನಿಗೆ ಇದೆ. ನೈತಿಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನೈತಿಕವಾದ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಅದರ ಸಮ್ಮತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಅಸಮ್ಮತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹಾಬ್ಸ್ ಮತ್ತು ಲಾಕೆ ಮುಂತಾದವರು ತರ್ಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರು ನೈತಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಒಂದು ವರ್ಗವು ಇತ್ತು. ಅದು ನೈತಿಕತೆಯ ಏಜೆಂಟರ ಥರ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಜ್ಞಾನ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಎನ್ನುವುದೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾಸ್ತವದ ಜೊತೆಗೆ ಇದು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಖಚಿತ. ಕಂಬಾರರು ಕಾರಣವಾದಿಯಲ್ಲ. ಅವರು ಸಂದೇಹವಾದಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅವರು ಕೊಡುವ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಹೀಗೊಂದು ಸಂಗತಿಯು ಇದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಂದೇಹವಾದವು ತನ್ನ ಅನೇಕ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಹುಡುಕಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದೂ ನಿಜ. ಅನೇಕ ಚಿಂತಕರಿಗೆ ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟವು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದು ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಹುಡುಕಾಟವೂ ಆಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಂಟ್ ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಪೂರ್ಣತೆಯ ಒಂದು ರೂಪ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣವನ್ನು ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ಕಾರಣಗಳಾಗಿವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಹೇಗೆ ಬದುಕುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ನಾವು ಹೇಗೆ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಂಟ್

ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಜಾಗತಿಕವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಾರ್ಥ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಅಪಾಯವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಆದರ್ಶಗಳು, ಭಯೋತ್ಪಾದನೆ ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವರ ಘನತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ನೈತಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ತಿದ್ದಲು ಇರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಎರಡನೆಯದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವರ ಅವನತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯದು ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಆದಿಮ ರೂಪಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು, ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಮತ್ತು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಆಧಾರ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಶೈಲಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಮಿಥೋಸ್ ಕೂಡಾ ಹೌದು. (ಮಿಥೋಸ್ ಅಂದರೆ ಕಲ್ಪನೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಇವತ್ತು ಪ್ಲಾಟ್ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ.) ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಗ್ರಾಂಸಿಯ ಮಾತನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕು. "ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು; ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ಧರ್ಮವನ್ನು ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಗೂ ಕೆಲವು ಸಂಬಂಧವು ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯು ಚರಿತ್ರೆಯ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆ, ಅದು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮೀರಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಒಳ್ಳೆಯದು ಮತ್ತು ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ್ದು"

ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಕ್ ಮತ್ತು ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಕಾಮಿಕ್ ವಿನೋದವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದುರಂತವು ಒಂದು ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಯಕನಾಗುವುದು ಅಂದರೆ ಅವನು ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟವನು. ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದು ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅವನು ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೇ ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಗಳು ಭಿನ್ನ.

ಭಾವಗೀತೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಮಾಜವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಆಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಒಂದು ಗುಣವೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಅಡಗಿಸಿ ಇಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಲೋಕದ ಪರಿಚಯವು ನಮಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಂವೇದನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆ ಅಥವಾ ಜ್ಞಾನವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಜೀವನದ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯ ಮೇಲೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಂವೇದನೆಯೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯು ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವು ಬದಲಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ; ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ನಿಲುವುಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿಂತನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯಜ್ಞಾನ ಅಥವಾ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಜಾನಪದದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯು ರೂಪಿಸುವ ಜಾನಪದವು ಭವಿಷ್ಯದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲದಿಂದ ಆವೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಜನರು ದೇವರನ್ನು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ವಿಚಾರವಾದಿಯು ಅದನ್ನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಎಲ್ಲಾ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಆಲೋಚನೆಯ ಕ್ರಮ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಂಬಿಕೆಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಂದು ಇವುಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ನಮಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ಶುರುವಾಗಿದ್ದು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು. ಬರಹವು ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾನದಂಡ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದನ್ನೇ ಅಂದರೆ ಯಾವುದು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಇದು ಎಷ್ಟು ಮುಂದೆ ಹೋಯಿತು ಅಂದರೆ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಮಾಣ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದರು. ಕಾರಣವಾದ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಯಾವುದು ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೋ ಅದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಅದೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಇಂದ್ರಿಯ ಗೋಚರವು ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮೊದಲು ಗಮನಿಸಬೇಕು:

ಯಾವುದನ್ನು ಮಹತ್ವದ ಘಟಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ದಾಖಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾನೂನು. ದಾಖಲೆಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಚಾರಗಳು, ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನಿಯಮಗಳು ದಾಖಲಾಗುತ್ತವೆ. ದಾಖಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಳೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳು ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಷ್ಟ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನೋಡುವುದು ಬೇರೆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಅವನ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರೈತರ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ರೈತರು ಮತ್ತು ಕಾರ್ಮಿಕರು ಹೇಗೆ ವಾಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಶಕ್ತಿಗಳು ಅವರನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕೆಡುಕುಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ವೈಚಾರಿಕವಾದ್ದು ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ವೈಚಾರಿಕರು ಆಗದೇ ಹೋದರೆ ನಮಗೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವುದು ಖಂಡಿತಾ ಅಸಾಧ್ಯ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕವು ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವನು ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಅನುಮಾನಗಳೂ ಇವೆ. ಅವನು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯು ಒಮ್ಮೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ಗೆಲಿಲಿಯೋದಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಭೌತವಾದ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಸಮಾಜಗಳ ಕುರಿತು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೂ ವರ್ಗದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ಹೊಸದಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆಳುವ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕಗೆ ಇರುವ ರೂಪವನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳ ನಂಬಿಕೆಯು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಕೂಡಾ ತಮಗೆ ಎಷ್ಟು ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ.

ವೈಚಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಅನೇಕ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಅನಂತರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆ ಆಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಅದರ ದರ್ಶನವು ಬೇರೆ ಆಯಿತು. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಬೇರೆ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೂ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದಿತು, ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಒತ್ತಡವು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಮಗೆ ಒಂದು ವಿಧಾನವು ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು

ತತ್ವಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂವಹನ ಇರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ತರುವಾಯ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಹಾಗೆಂದು ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಆದರ್ಶದ ಹುಡುಕಾಟವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಖಚಿತತೆಯು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಅನೇಕ ರೂಪಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಸಂಗತಿ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅದು ಆಗಿದೆ.

ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ನಾವು ಬಳಸುವ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಕೂಡಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬಾತ್ನ ಪ್ರಕಾರ ನಾವು ಯಾವುದೇ ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಚಿಹ್ನೆಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನು ಅನೇಕ ಗೆಸ್ಚರ್ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇದು ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಚಿಹ್ನೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಸೂಚಕವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ವಸ್ತು ಸೂಚಕ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ನಾವು ಈ ಸಂಕಥನವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಹಿಂಸೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಗೂ ಅವರ ಜೀವನದ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕ್ರಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ಬಾರ್ತ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಜಗತ್ತನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಒಂದು ಥರ. ಅವರು ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಅದಕ್ಕೂ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಬಾರ್ತ್‌ನ ವಾದ. ಗ್ರಾಂಶಿ ಮತ್ತು ಬಾರ್ತನ ವಾದಗಳ ಕ್ರೋಢೀಕರಣ ರೂಪವಿದು. ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳು ಕಾಣುವ ಬಗೆಗಳು ಬೇರೆ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಕೆಲವು ನಿರ್ಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ವರ್ಗವು ಹೇಗೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಹಾಕುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅನೇಕ ಮಿಥ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತವೆ ಎಂದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಂಶಿ, ಬಾರ್ತ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮೂವರೂ ಜನರು ತಮ್ಮ ಕೌಶಲಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುವುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಬಾರ್ಬೆರಿಕ್ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸಂವಹನದ ಮಾದರಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಹೊಸಭಾಷೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಹೊಸದಾದ ಗೆಶ್ಚರ್‌ಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಗವೂ ಹೌದು. ನಾವು ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವನ್ನು

ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನೇಕ ಬಿಡಿಯಾದ ಭಾಗಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಥರ ಅವನು ಪಠ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಇದನ್ನು ಫ್ರೆಢಿಕ್ ಜೇಮ್ಸನ್ ಕೂಡಾ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ಬಿಡಿಯಾದ ಭಾಗಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ ಎನ್ನುವುದು ಜೇಮ್ಸನ್‌ನ ವಾದ (ಜೇಮ್ಸನ್ – ದಿ ಐಡಿಯಾಲಜಿ ಆಫ್ ಥಿಯರಿಸ್) ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಜೀವನವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಾಜವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅದನ್ನು ಒಂದು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದ ಎಚ್ಚರ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈಗಾಗಲೆ ಯಾವುದು ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅವನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅವನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ಎಂದರೆ ಅವನು ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ ಸಂಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಬಳಸಲಿಲ್ಲ., ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಗೆಶ್ಚರ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವನ್ನು ಅವನು ಐತಿಹ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳಿದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇರುವ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವವು ಮಾತ್ರವೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಯು ಯಾವುದರದ್ದು ಎಂದು ಅವನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. "ನಾವು ಈಗ ಮಾತಾಡುತ್ತಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಪುರಾತನರ ಮಾತುಗಳನ್ನು. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳು ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ವಿಜ್ಞಾನವು ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಜನರು ಯಾವುದನ್ನೂ ನಂಬಬಾರದು." ಇದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಅನುಮಾನವನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಿಲುವು. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಆಂಡ್ರೆಯಾ ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ನಾನು ಅವರನ್ನು ಹೇಗೆ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟೆ" ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಅವನು ಹೊಸದಾದ ನೋಟವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಆಂಡ್ರೆಯಾಗು ಒಂದು ಪಾಠವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಕೂಡಾ ಬ್ರೆಕ್ಟನಂತೆ ಹೊಸದಾದ ನೋಟವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನೂ ಹಳೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆಂಡ್ರೆಯಾಗೆ ಇರುವುದು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂವೇದನೆ. ಅನುಭವದ ಮೂಲಕ ಪಡೆಯುವ ಸಂವೇದನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೂಡಾ ಹೊಸದಾದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿತು. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬರೆದ ಬರಹ. ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾದ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭೂಗೋಳ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಈ ನಾಟಕವು ಹೊಂದಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಸಿಗುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಪೂರ್ವ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಮತ್ತು ಟೆಲಿಸ್ಕೋಪ್ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಜಾಗವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಡೀ ನಾಟಕವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಆಗಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ

ಗೆಲಿಲಿಯೋ ವಿರುದ್ಧ ನಿಂತವರು ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರು. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಮೂಲಕ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಟೆಲಿಸ್ಕೋಪ್‌ನ ಮೂಲಕ ಅಪೂರ್ವವಾದವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಸತ್ಯವನ್ನು. ಆದರೆ ಅವನ ವಿರುದ್ಧ ನಿಂತವರು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳು. ಅವರಿಗೆ ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕವು ಆಗುವುದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಗೆಲಿಲಿಯೋ: ಯಾರೋ ನಾಲ್ಕು ಜನ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಜನಗಳು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಬರೆಯಬಹುದು ನಾನು, ನಮ್ಮ ಈ ಹೊಸ ವಿಷಯಗಳು ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಕೈಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಜನಕ್ಕೆ, ಯಾವ್ಯಾವ ವಿಷಯಗಳು ಹೇಗೆ, ಏನು ಎತ್ತ ಅನ್ನೋ ವಿಷಯ ಅವರಿಗಲ್ಲದೆ ಇನ್ನು ಯಾರಿಗೆ ಬೇಕು? ಮೇಜಿನ ಮುಂದೆ ಕುಕ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡು, ಬ್ರೆಡ್ ತಿನ್ನೋರಿಗೆ ಆ ಬ್ರೆಡ್ ಹೇಗೆ ಮಾಡ್ತಾರೆ ಅನ್ನೋದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು 'ಏನು ? ಆ ಮುಂಡೆ ಮಕ್ಕಳು, ಮೇಲಿರೋ ಭಗವಂತನನ್ನು ನೆನೆಸಿಕೊಳ್ತಾರೆಯೇ ವಿನಾ, ಪಾಪ, ಆ ಬ್ರೆಡ್ ಮಾಡಿದವನನ್ನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಜನಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತು. ಯಾವ ವಸ್ತುವೂ ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಚಲಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ ಬೇಕೇ ಬೇಕು ಅಂತ... ನೋಡಯ್ಯಾ... (ಫುಲ್ಗಾಂಜಿಯೋ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ) ಆ ನಿನ್ನ ತಂಗಿ, ಆಲಿವ್ ಗಾಣ ತಿರುಗಿಸುತ್ತಾಳಲ್ಲಾ ಅವಳಿಗೆ ಹೇಳಿ ನೋಡು: ಸೂರ್ಯ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ಆಭರಣ ಅಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ಮೀಟುಗೋಲು ಇದ್ದಹಾಗೆ, ಭೂಮಿ ಚಲಿಸೋದಕ್ಕೆ ಅದೇ ಕಾರಣ ಅಂತ. ಆಗ ಅವಳಿಗೆ ಏನೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ....' {ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ವಿಖ್ಯಾತ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ತೋಲ್ಡ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ; ಬದುಕು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ ; ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ; ವಸಂತ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು ; ಪು.ಸಂ –92}

⊙

ಅಧ್ಯಾಯ 19

ಭಯ ಮತ್ತು ಆತಂಕಗಳು

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಸಿ ಮತ್ತು ಬಾರ್ತ್ ಇಬ್ಬರೂ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವ ವರ್ಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ವಹಿಸುವ ವರ್ಗವು ತನ್ನ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಸದಾ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಅದು ತನ್ನ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ವಯಂಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾಡಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೂ ಅದು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಭಾಷೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಭುತ್ವವು ತನ್ನ ಪರಿಕರವನ್ನು ಸದಾ ಸಿದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ಪ್ರಭುತ್ವ" ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಲೋಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಜನರ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯೂಹವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಸಂವಹನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಕ್ತಿಯು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಯಜಮಾನಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಲೋಕದ ದೃಷ್ಟಿಯು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಒಂದು ಒತ್ತಡವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದನ್ನು ಜನರು ಅಂಗೀಕರಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಭುತ್ವದ ಭಯ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಆಂದ್ರೆಯೋಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ನೀನು ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳಬೇಡ. ಇದು ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳುವವರ ಕಿವಿಗೆ ಬಿದ್ದರೆ

ಕಷ್ಟ." ಸರ್ಗೆದೋ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ " ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಭಯಾನಕವಾದ ವಿಚಾರ. " ಯಾವಾಗ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ತನ್ನ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಆಗ ಅವನು ಭಯಗ್ರಸ್ತನಾಗಿದ್ದ. ತನ್ನ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಸರಿ ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೂ ಅವನು ಭಯಗೊಂಡಿದ್ದ. ಇದು ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಯ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸರ್ಗೆದೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ " ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನೀನು ಈಗ ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿಯಾ . ನಿನಗೆ ಅದೃಷ್ಟವು ಕೈಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಸತ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ನಿನಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ನಿನಗೆ ನೀನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಪೋಪ್‌ನ ಎದುರು ವಾದಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪೋಪ್ ಸುಳ್ಳನ್ನು ಸತ್ಯ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನಡೆಯನ್ನು ನೀನು ಬದಲಿಸಲಾರೆ." ಗೆಲಿಲಿಯೋ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಭುತ್ವ ಹೇಗೆ ಕ್ರೂರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಚರ್ಚ್ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ನಿಯಮವೇ ಬೇರೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ನಿಯಮಗಳೇ ಬೇರೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ವರ್ಗಗಳ ಸಮರ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಪರಿಕರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೂ ಗೆಲಿಲಿಯೋನ ಸಂಶೋಧನೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಯ ಎನ್ನುವುದು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಳುವವರಿಗೂ ಭಯ ಎನ್ನುವುದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅವನು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದ ವನ್ನು ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದ. ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ತರಲು ಯತ್ನವನು ಮಾಡಿದ/ ಅವನದು ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಹೆಜ್ಜೆಯು ಆಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವನು ಅದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಅವನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಸಮಾಜವಾದವು ಹೇಳುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅವನು ಬೇಡ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯು ಜನರನ್ನು ಮತ್ತು ಸಮಾಜವನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಇದನ್ನು. ಒಂದು ವಾಸ್ತವವು ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಅದನ್ನು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಅನುಕರಣೆಯು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಚರ್ಚೆಯು ಕೂಡಾ ಗಮನದಲ್ಲಿ ಇದೆ.

ಅವನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಇದೆ. ಅವರು ಯಾಕಾಗಿ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತು. ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದ. ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಮಹಾನ್ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ನಿಲುವು ಕೂಡಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಿದ್ದ. ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ ಏನು ಎಂದು ಕೆಳಿದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಸಂಬಂಧದ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ. ಹಿಟ್ಲರ್ ಕೂಡಾ ಬಂಡವಾಳವಾದದ ಕೂಸು ಎಂದು ಅವನು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ.,

ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಹೇಗೆ ಫ್ಯಾಸಿಸಂ ಎನ್ನುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮನೋರಂಜನೆ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಫಿಸ್ಕಾಟರ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ "ನಾವು ಹೊಸದಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಯಸುವುದು ಅಂದರೆ ಹೊಸದಾದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು" ಇದು ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮದರ್ ನಾಟಕವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮಾ ಬರೀ ಸಮಯ ಕಲೆಯುವ ಸಾಧನಗಳು ಅಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಹೋಗುವಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಮಾಜದ ಕಡೆಗೆ ಚಿಂತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ನಾನಾ ಮುಖಗಳು ಇವೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬರೀ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ನಾಟಕವು ಅಲ್ಲ. ನಾವು ಸಮಾಜವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ. ಇದನ್ನು ಅವನ ಗೆಲಿಲಿಯೋ, ಕಕೇಶಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅವನದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದ ಆಶಾವಾದ. ಅವನದು ಬರೀ ವಸ್ತು ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳು ಅಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಅವನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯು ಅವನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳ ಕಟು ಟೀಕಾಕಾರನೂ ಹೌದು. ಅವನು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಕ್ರಿಯೆ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರೂಪಣೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸತ್ಯ. ಇದುವರೆಗೆ ಇದ್ದ ನಾಟಕದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅವನು ಮುರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಅತ್ಯಂತ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕವಾದ ತ್ರಿ ಪೇನ್ನಿ ಓಪೇರಾ ಅತ್ಯಂತ ತಣ್ಣನೆಯ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಟನಿಗೆ ತಾನು ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ತಾನು ಯಾವುದನ್ನು ಜನರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವು ಉಳ್ಳವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನು ಬರೀ ಒಂದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅವನು ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಭ್ರಮೆಯು ಬೇಡವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ಚೈನಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾವು

ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೆಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು ಮಾತ್ರ. ನಾವು ಸಮಾಜದಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದು ಬಹಳವಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು.

ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಸುಗೆ – ಗೆಲಿಲಿಯೋ

ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ

ಯಾವುದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ವಿಜ್ಞಾನವೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾರು ಇದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ನಾವು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗದೇ ಹೋದವರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಭಿನ್ನವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಿಲುವು ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಅದು ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಬರೀ ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನವಲ್ಲ. ಭೌತಿಕ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಸೀಮಾರೇಖೆಯ ಒಳಗೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೆ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ರೀತಿಯದು. ಆದರೆ ಈ ವಿಜ್ಞಾನವು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ರಚನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅದು ಭಾವುಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಂಬಂಧಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೇ ಅನೇಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ವಾದ. ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬೆನ್ನೆಲುಬು ಇಲ್ಲದವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದರ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗಿರುವ ಬಿರುಕನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಸಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋಗುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಧರ್ಮ, ನಂಬಿಕೆ, ರಾಜಕಾರಣ, ನೀತಿಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದು ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅಂದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ವಿಷಯವು ಹಾಗಲ್ಲ. ಗಣಿತವೂ ವಿಜ್ಞಾನವೇ. ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರವೂ ವಿಜ್ಞಾನವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಬೇರೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ವರೂಪವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆದರಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಅದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಹೀಗೆ ರಚನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ

ಮುಖ್ಯ. ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಯಾವುದೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗೆಲಿಲಿಯೋನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೇಗಿದ್ದವು ಎಂದರೆ ಅದರ ಫಲಿತಾಂಶವು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಆಘಾತಕಾರಿಯಾದವು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಜ್ಞಾನದ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಹೊಂದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳಿದ್ದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಅಗತ್ಯವನ್ನ. ಆದರೆ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಭೌತಿಕ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು. ಚಲನೆಯು ಈ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದಲ್ಲಿ ತತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕಾರಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಜ್ಞಾನ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ ಎರಡೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಯಾವುದೇ ತಾತ್ವಿಕ ಬದ್ಧತೆಯು ಇಲ್ಲವಾದವರು ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿ ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಡತನವನ್ನು ಅವರು ನೋಡಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಮತ್ತು ಅದು ನಮಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಅಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಡತನವನ್ನು ಅವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಡತನ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಅವರಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶ್ರೀಮಂತರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಕೂಡಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ತಾರತಮ್ಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ನೀತಿಯಿಂದ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ಲೋಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಮತ್ತು ಯಾಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯು ತಪ್ಪಾಗಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ ಆಯ್ಕೆ, ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ತಳೆಯುವ ನಿಲುವುಗಳು ಕೂಡಾ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಆಧಾರವೂ ಹೌದು. ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಮಗೆ ಆಧಾರವೆಂದು ಲೆನಿನ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಅನೇಕ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ತಳಹದಿಯು ಇಲ್ಲವಾದರೆ ನಾವು ಯಾವ ನಿಲುವನ್ನೂ ತಳೆಯಲಾರೆವು. ನಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ರೂಪುಗೊಂಡಂತೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಇದರ ಮೂಲಕ ಕಲಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಹೊರತಲ್ಲ. ಅದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಒಂದು ಘಟಕವಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಬಿಡಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದೂ ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆ, ಸಿದ್ದಾಂತಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೊರತು ಮಾಡಿ ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡಲೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಂಶಿಕ ಎಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಜರ್ಮನ್ ವಿಚಾರಧಾರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು

ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ತಾಯಿ ಬೇರು ಎನ್ನುವುದೂ ಇದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮ್ಮ ಆಗುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದೂ ಹೌದು. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಹೇಗಿದೆ ಮತ್ತು ಯಾಕೆ ಹಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಇರುವ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ನಾವು ರೂಪಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಖಾಲಿಯಾದ ಒಂದು ಸೋರೆ ಬುರುಡೆ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತ ಮಾಡು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆನ್ನುವುದು ಬದಲಾಗದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿಯೆನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕೂಡಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಲಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ನಿಯಮಗಳೇ ಮೌಲ್ಯ ಅಥವಾ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದೂ ಇದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮ್ಮ ಅರಿಯುವಿಕೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನದ ರೂಪಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನವೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಊಹಾಪೋಹ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ನಿರಾಧಾರವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಜ್ಞಾನವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕುರುಡಾಗಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಶುದ್ಧ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಅರಾಜಕತೆಯನ್ನು ಕೆಲವರು ಹೆಚ್ಚು ಮಾನವೀಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಅವರು ವೈಭವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೂಡಾ ಅರಾಜಕವಾದುದು ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಅನೇಕ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರಯೋಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮೇಯವು ಯಾವುದೇ ಆಧಾರವಿಲ್ಲದೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನವು ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಪ್ರಮೇಯಗಳಿಂದ. ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಮುಂದುವರಿಯುವುದೇ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ. ಆದರೆ ಅತಾತ್ವಿಕರು ಇದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು : ಪ್ರಮೇಯವೂ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸತರ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯವೇ ಗಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಶಾಶ್ವತವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅವರ ವಾದ. ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಬರೀ ನಿಯಮಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದ. ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ. ನಾವು ಹಳೆಯದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾದರೆ

ಹೊಸತು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವು. ಕೊಪರ್ನಿಕಸ್ ಹೊರಟದ್ದು ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಅವನು ಹೊರಟಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆಯಾಯಿತು. ಟೆಲಿಸ್ಕೋಪ್ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಬೇರೆ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಆದರೆ ಅದುವೇ ನಮಗೆ ಅಸಂಖ್ಯ ನಕ್ಷತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ನೆರವಾಯಿತು. ಮನಸ್ಸಿನ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಬೇರೆ. ಚಟುವಟಿಕೆಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಬೇರೆ. ಪುರಾಣ, ಐತಿಹ್ಯ, ವಿಜ್ಞಾನ, ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಬಿಡುವುದು ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ. ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಚಹರೆಯು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೇ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿರೋಧಿಗಳು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಮಾನವೀಯವಾದ ಸಂವೇದನೆಯು ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದ. ಎಲ್ಲಾ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಾದ. ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಮಾನವೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ನಿಲುವು ವಿಜ್ಞಾನವು ಹಳೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಹೊಸತನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ನಿಲ್ಲುವುದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಅನನ್ಯತೆಯಿಂದ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಜೀವನದ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ವಿಜ್ಞಾನವೆಂದರೆ ಅದು ಫಲಿತವೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಮುಕ್ತವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರ, ಅದರಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನೆರಳು ಇಲ್ಲ. ಜನರು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ಐತಿಹ್ಯ, ಧರ್ಮ, ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ನೆರವು ಪಡೆದು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿಲುವು. ಮಕ್ಕಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವುದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಭೂಗೋಳ, ಅನಾಟಮಿ, ಜ್ಯೋತಿರ್ವಿಜ್ಞಾನ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ನಿಲುವುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ವಿಜ್ಞಾನವೆನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ. ಅವುಗಳು ಯಾವುದೇ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಹಾಗೆ. ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಿರೋಧಿಗಳ ಪ್ರಮುಖ ನಿಲುವುಗಳು ಇವು ಮತ್ತು ಇವುಗಳು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಭ್ರಮೆಯೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆ. ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬರೀ ಊಹಾಪೋಹವಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಮೇಯದ ಮೇಲೆಯೂ ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಕೃತಿಯನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅನೇಕರು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ರಾಚನಿಕ ವಾದದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮತ್ತು ರಚನೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಉದಾರವಾದಿಗಳು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡುವುದಿದ್ದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಮಾತ್ರವೇ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲ ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯತನ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳು ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನೈತಿಕ ತೀರ್ಮಾನವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನೀತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮುಖ ಮಾತ್ರವೇ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆಂದು ವಿವರಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಆದರ್ಶದ ಮುಖ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿದೆ. ಉದಾರವಾದ ಪಾಪ ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮವು ಪಾಪ ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಿತಿಗಳು ಇವೆ. ಧರ್ಮವು ಮನುಷ್ಯರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪಾಪ ಮತ್ತು ಪುಣ್ಯವೆಂಬ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಪಾಪ ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಪುಣ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗಿರುವುದು ಕೂಡಾ ಗಮನಾರ್ಹ. ಪಾಪವನ್ನು ನಾವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಒಂದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ವಿವರಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ದೇವರು, ಪಾಪ, ಪುಣ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಾಚನಿಕ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಸಮಗ್ರತೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ರಾಚನಿಕವಾದವು ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಆಶಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಚನಿಕ ಸಂವಹನವನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಬಹಿರ್ಮುಖ ಸಂವಹನ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಸಮಾಜವನ್ನು ಕೂಡಾ ವರ್ಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಯಾವುದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ವಿನಾ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಂತೂ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು : ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರದ ವರ್ಗೀಕರಣವೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶಿತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶಿತ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಬರಹಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವಿದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಕ್ರಮಗಳೂ ಇವೆ .ಯಾವುದೇ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ಆಶಯವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಹೌದು.

ಸಹಜವಾದ ಅಥವಾ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾದ

ಜಾಗ ಬದಲಾದಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ.. ನಾನು ಒಬ್ಬ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಲೆಕ್ಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ನಾವೇ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನ. ಆದರೆ ಕೆರೆಯಲ್ಲಿ ನೀರು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಯಾರನ್ನು ಅವಿವೇಕಿಗಳು ಅಥವಾ ಮೂರ್ಖರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅವರು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹುಚ್ಚರಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಮೂರ್ಖತನವನ್ನು ಲಕಾನ್ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ನಾನೂ ಒಬ್ಬ ಅವಿವೇಕಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯೂ ಇದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಮೂರ್ಖತನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸ್ಟುಪಿಡ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಘನತೆಯಿಂದ ವರ್ತಿಸದೆ ಇರುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರನ್ನು ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟುಪಿಡ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂಗ್ಲೀಷಿಗೆ ಇದು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಬಂದಿದೆ. (ಸ್ಟುಪಿರ್ನ್ ಅಂದರೆ ನಿಶ್ಚೇಷ್ಟಿತ) ಮೂರ್ಖರು ಅಂದರೆ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಫೂನ್ ಥರ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವವರು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಒಂದು ಕೇಡು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕೇಡು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದು ಅಲ್ಲ. ಈಗ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದರೆ ಯಾರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಐಕ್ಯೂ ಇದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಅತಿಯಾದ ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಎಂದೂ; ಯಾರಿಗೆ ಅದು ಕಡಿಮೆಯು ಇದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಮಿದುಳಿಲ್ಲದವರು ಅಥವಾ ಹೆಡ್ಡರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪದವೂ ಇದೆ.: ಇಂಬೆಸಿಲ್ (ಐಕ್ಯೂ 26–50) ಅಂದರೆ ದುರ್ಬಲ ಮತ್ತು ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಂಠಿತನಾದವನು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯೂ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಯೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ: 90– 110 ಸರಾಸರಿ ಮಾನದಂಡವು ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಐಕ್ಯೂ ಇರುವವರನ್ನು ನಾವು ಬುದ್ಧಿಗೇಡಿಗಳು ಎಂದು ಕರೆದೆವು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಇದರ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅವನ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಈಡಿಯಟ್‌ನ ಐಕ್ಯೂ 0– 25 ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಮೋರ್ನ್ ಎನ್ನುವ ಪದವು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಬೌದ್ಧಿಕವಾದ ಅಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಯು ನಿರಾಕರಿಸಿದೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವಮಾನ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಪದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಲಾಯಿತು. ಗ್ರೀಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೋರಸ್ ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಮೋರಸ್ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಮೋರನ್ ಎಂದು ಆಯಿತು. ಇದನ್ನು ಗೊಡ್ಡಾರ್ಟ್

1910ರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದನು. ಮೋರನೆಂದರೆ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲ ಮನಸ್ಸಿನವನು. ಅನೇಕ ಪಾಲಕರು ಅದನ್ನು ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿದ್ದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಮಿನಲ್‌ಗಳು ಕೂಡಾ ಅತಿಯಾದ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ನಿಜ. ಕ್ಲಿನಿಕಲ್ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಇಂಬೆಸಿಲೆ ಅಂದರೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಪದವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಬಂತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಇದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಕೊಡುಗೆಯಾಗಿ ನೀಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪದಗಳು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕು. ಈಗ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದರೆ ನಾವು ದೇವರನ್ನು ನಂಬುತ್ತೇವೆ ಆದರೆ ನಮಗೆ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ವಿಶ್ವಾಸವು ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸವು ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಲಕಾನ್ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಅವನದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ 'ಬಿಗ್ ಅದರ್'. ಅದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಅನ್ಯವನ್ನು ಕೂಡಾ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು: ಒಬ್ಬ ಪೋಲಿಸ್ ಇಲ್ಲವೇ ಒಬ್ಬ ರಾಜನೂ 'ಬಿಗ್ ಅದರ್' ಆಗಬಹುದು. ಮೊದಲು ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅನಂತರ ನಾವು ಅದನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಕೆಲವು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ನಿಯಮವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಇಷ್ಟು 'ಬಿಗ್ ಅದರ್' ಎನ್ನುವುದರ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಅರ್ಥ. ಆದರೆ ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ 'ಬಿಗ್ ಅದರ್' ಎನ್ನುವುದು ವಸಾಹತು ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ (ಸೈದ್ ಅನ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ) ನಾನು ಒಬ್ಬ ಅವಿವೇಕಿ ಆದರೆ ನನಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಜ್ಞಾನವು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕಾನ್ ಇದನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದು. ಆದರೆ ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವತ್ತೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನವು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ವಿವೇಕವೂ ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಅನ್ಯರನ್ನು ಅವಿವೇಕಿಗಳು ಮತ್ತು ದಡ್ಡರು ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಅದು ಅವಿವೇಕದ ಹಾಗೆ ಯಾಕೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ನಮ್ಮ ಅಳತೆಯ ಮಾಪನವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಹೀನತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಬೇರೆ ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ ಆದರೆ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾಪನವಾಗಿ ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ದೇವರೂ ಅನ್ಯ. ಅವನು ಅನೇಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇದೆ. ದೇವರೂ ನಮಗೆ ಒಬ್ಬ ಅನ್ಯ ಯಜಮಾನ. ಅವನು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ದೇವರು ಒಬ್ಬ ಅಥವಾ ದೇವರುಗಳು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವು ಇರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ತತ್ವವು ದೇವನು ಒಬ್ಬ. ಅವನು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ಏಸುವನ್ನು ನಂಬುವುದು ಎಂದರೆ ಅವನು ಕರ್ತ ಎಂದು ಅದು ಹೇಳುವುದು. ನಾನು ಅವಿವೇಕಿ

ಅಂದರೆ ನನಗೆ ಈ ವಿವೇಕವು ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಏಸುಸ್ವಾಮಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾನು ನಂಬುವ ದೇವರನ್ನು ನೀನು ನಂಬುವುದಿಲ್ಲ ಅಂದರೆ ನೀನು ಬುದ್ಧಿಮಾಂದ್ಯ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನಿಯು ಅನೇಕವನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ದಡ್ಡನು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾರು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಅಹಂಕಾರ ಪಡುತ್ತಾರೋ ಅವರು ಮಾತ್ರವೇ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಚಲನೆಯು ಇದೆ ಗೆಲಿಲಿಯೊ ಹೇಳಿದ. ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳು ಅವನನ್ನು ಅವಿವೇಕಿ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಕರೆಯುವಾಗ ಅವನನ್ನೇ ಒಬ್ಬ ಅಜ್ಞಾನಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಅವನಿಗೆ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅವನು ಹೇಳಿದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಗೆಲಿಲಿಯೋಗೆ ಚಲನೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅವಿವೇಕಿಗಳ ಒತ್ತಡದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತಾನು ತಿದ್ದುಪಡಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ. ಹಾಗೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೂತು ಹಾಕಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಇದು ವಿಶೇಷ. ಅವನು ಹೇಳಿದ್ದು ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ದೇವರು ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ದೇವರು ಇಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಲು ಹೊರಟರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಲನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾದ ಸತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಎಷ್ಟೋ ಜ್ಞಾನ ರೂಪಗಳು ನಮಗಿಂತ ಹೊರಗೆ ಇದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ, ನನಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಜ್ಞಾನವು ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಏನು ಉಪಯೋಗ? ಸತ್ಯವು ನನಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಗೊತ್ತಿದೆ ಎಂದರೂ ಇದೆ ಸಮಸ್ಯೆ. ಚಲನೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಚಿಂತನೆ. ಭೂಮಿಯು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ರಬ್ಬರು ಚೆಂಡು ಚಲಿಸುವಂತೆ ಚಲಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಚಲನೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾತ್ರವೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚಲನೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಚಲನೆಯು ಇದೆಯಲ್ಲಾ ಎನ್ನುವ ಸಮಾಧಾನವು ನಮ್ಮದಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಗೆಲ್ ವಾದವನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ಏನೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಇದು ಕ್ವಾಂಟಮ್ ಫಿಸಿಕ್ಸ್, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯು ಆಗಿದೆ. ಏನೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಧ್ವನಿಯೂ ಹೌದು. ನಾವು ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಯಾವುದೇ ಘಟನೆಯು ಸಂಭವಿಸುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ರಬ್ಬರು ಚೆಂಡು ರಸ್ತೆಯನ್ನು ದಾಟಿತು ಎಂದರೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅದನ್ನು ರಸ್ತೆಯಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಬಿಸಾಡಿದ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ನಾವು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಯಾವುದು ಇದೆ ಎಂದು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದವು ಯಾವುದೂ ಹೊರಗೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಆಚೆಗೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಏನೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಊಹೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರವು

ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಣ್ಣು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಾ ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಜಾಗತಿಕವಾದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈವತ್ತು ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಾದವು ಇದೆ: ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದೆ ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಹೈಡೆಗಾರ್ ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ವಸ್ತುಗಳು ಕಾಂಕ್ರೀಟಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಮೂಲತತ್ವದ ಬಹುಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬಹು ಮಾರ್ಗಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಡ್ಯಾನಿಯಲ್ ಕ್ರಿಸ್ಮೆಕ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಹುವಚನದ ಹಾದಿಯನ್ನು ನೋಡಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಯ ಅಥವಾ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ನಾವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಏನಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ: ಶೂನ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೇ ಚಲನೆಯು ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ತರ್ಕವು ಆಗಿದೆ. ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಆಗುವುದು ಮತ್ತು ಆಗದೇ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲದ ಕಾರಣದಿಂದ ನಾವು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರಲು ದೇವರ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲಕಾನ್ ಮತ್ತು ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇವತ್ತು ಎಲ್ಲಾ ಭೌತಿಕವಾದ ಶಕ್ತಿಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಶಕ್ತಿಯೂ ಕೂಡಾ ಉಳಿದ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಕಡಿಮೆ ಎಂದು ಅನಿಸಿದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹಿಗ್ಸ್ ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಿಗ್ಸ್ ಕಣಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಯು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿಗೆ ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಯನ್ನು ನೀಡುವುದನ್ನು ಹಿಗ್ಸ್ ಪರಿಣಾಮ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತರಂಗ ರೂಪವು ದ್ರವ್ಯರಾಶಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಕಣವು ಅತ್ಯಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರ್ವಾತದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದೆಯೂ ಇರಬಹುದು ಆದರೆ ಅದು ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹಿಗ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ಋಣಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಧನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಶಕ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಏನೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಇಂದ್ರಿಯದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ನಮ್ಮನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಬೌದ್ಧವಾದವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಸೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಬರುವ ದುಃಖ ಅದರ ಪ್ರಧಾನವಾದ

ನಿಲುವು. ಬರುವಾಗ ನಾವು ಏನನ್ನೂ ತಂದಿಲ್ಲ. ಹೋಗುವಾಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಳೆದೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ನಮಗೆ ಬೇಡವೆಂದು ಗೀತೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ದೇವರನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ 'ಓ ದೇವರೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಪಾಡು' ಎಂದರೆ ದೇವರು ಬರುತ್ತಾನೆಯೇ? ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಬೇಕು: ಓ ದೇವರೇ ನನ್ನನ್ನು ಈ ಮ್ಲೇಚ್ಚರಿಂದ ರಕ್ಷಿಸು ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಮೂರನೆಯವನೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ದೇವರು ಯಾರನ್ನು ನಂಬಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇದೆ. ಆಯಾ ದೇವರು ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನು ರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡಿದ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ಉದಾಹರಣೆಯು ಇಲ್ಲ. ದೇವರು ಇರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಮೇಯಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಮೇಯ ಅಥವಾ ನಂಬಿಕೆಯು ನಮಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಕಷ್ಟದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದೇವರು ಬರದೇ ಹೋದರೆ ಆಗ ದೇವರನ್ನೂ ಬೈಯದೆ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಹಾಜರಾಗಿದೆ ಅಥವಾ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬಂದಾಗ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಹಿಗ್ಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ನಮಗೆ ಇದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅವಕಾಶ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಸಾವನ್ನು ಆಸ್ತಿಕವಾದವು ಹೇಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಎಲೈಸಬೆತ್ ಕುಬ್ಲರ್ ರೋಸ್ ಕೆಲವು ವಿವರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಸಾವು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಭಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆತಂಕಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲು ಇದರಲ್ಲಿ ಏಕಾಕಿತನ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಸಿಟ್ಟು ಬರಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಚರ್ಚೆಯು ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕಾರವು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ, ಸಾವು ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ, ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಅವನು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಲಭದ ಮಾತು ಅಲ್ಲ. ಸಾವು ಮತ್ತು ಅದರ ಮುನ್ನುಡಿಯೇ ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಆತಂಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೇ. (ಎಲೈಸಬೆತ್ ಕುಬ್ಲರ್ ರೋಸ್ ಒನ್ ಡೆತ್ ಅಂಡ್ ಡೈಯಿಂಗ್ 1969) ಮೊದಲು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತಾನು ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ತನಗೆ ಏನೂ ಆಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ರೂಪವು ಅನ್ಯದ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಹೆಚ್ಚು ಸುರಕ್ಷಿತ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅರಿವು ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಹಂತ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಕ್ರೋಶವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಭಾವನೆಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ. ಮೂರನೆಯದನ್ನು ಅವನು ಚೌಕಾಶಿಯ ಹಂತವೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕಾಣುವಷ್ಟು ಅವಕಾಶವು ಸಾಕು ಎಂದು

ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಖಿನ್ನತೆಯ ಹಂತವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಾನು ಹೇಗೂ ಸಾಯುತ್ತೇನೆ. ನನಗೆ ಇದೆಲ್ಲಾ ಯಾಕೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು; ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಳ್ಳುವ ರೂಪವು ಇರುತ್ತದೆ. ಐದನೆಯದು ಸ್ವೀಕಾರ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸರಿ. ಇನ್ನು ನಾನು ಏನೂ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಸಾವನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುವುದು ಒಂದೇ ದಾರಿಯೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ನೋವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾವು ಮತ್ತು ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ತರಹದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದವನು ಹೆಗೆಲ್. ಅವನು ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ಎರಡಾಗಿ ವಿಭಜನೆ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎರಡು ಒಂದು ಎಂದಾಗುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟವೆಂದು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಅನಂತರ ಚೀನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಥರ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ಎರಡು ಒಂದಾಗುವುದು ಆಧುನಿಕ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಮಾವೊವಾದಿಗಳು ಹೇಳಿದರು. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವು ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತು ಹಲವು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳು ಇವೆ. ಈಗ ಇಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕವಾದದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ಅದು ಕೆಲವು ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಕಾರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ನಿಸರ್ಗವಾದವು ಮಿದುಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಡಾರ್ವಿನ್ ಮುಂತಾದವರು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಪಡಿಸಿದರು. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗಳು. ಇದನ್ನು ಫುಕೋ ಮೊದಲಾದವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ವಿಚಾರಗಳ ಕ್ರೋಢೀಕರಣಗಳು. ಇನ್ನೊಂದು ಆಂಶಿಕತೆಯಿಂದ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಹೋಗುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇದನ್ನು ಹೈಡೆಗಾರ್ ಮೊದಲಾದವರ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಪ್ರಮೇಯ ಮತ್ತು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ಅದು ಒಂದು ಸತ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸ್ಪಲಡುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ನಿಲುವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಸಂಕಥನದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯೂ ನಿಜ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತೆ ಇಲ್ಲ ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಇದು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ರಚನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ರಚನೆಯು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅದು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ಮತ್ತು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಹೇಗೆ ದಿನದ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕು. ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತರೆ ಅದು ಅನಂತರ ನಿತ್ಯದ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಭಾವನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ಹಾಗೆಂದು ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜಾಗವು ಇದೆ. ಬಳಸುವ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅದು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಆದರ್ಶ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಯಾವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುವ ವಾದವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪರಿಶೀಲನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದಿದ್ದರೆ ಕಾರಣವು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರಣಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಮಿತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಅನೇಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ನಿಲುವು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಸ್ಕೆಲಿಂಗ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಬಹಿರಂಗದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಬರೀ ಆದರ್ಶದ ಮಾತು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಅವನು ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕವಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಸಿವೆ ಮತ್ತು ಬಡತನವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಹೇಗೆ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಎದುರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿತ್ಯದ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಚರ್ಚೆಯೂ ಬಂದಿದೆ.

ಹೈಡೆಗಾರ್ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: 'ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ'. ಇದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ನಮಗೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೇ. ಆದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಮುಂದೆ ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಅನೇಕರು ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದೂ ಇದೆ. ಒಂದು ನೋಟವನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಇದೆ. ರೇಮಾಂಡ್ ವಿಲಿಯಂಸ್ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಭಿನ್ನವಾಗಲೂಬಹುದು ಒಂದು ಸಮಾಜವು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತರಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಅನೇಕ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಮುಂದೆ ಬಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಏನು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ

ಬಹು ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ: ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ನನ್ನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಾವು ಮತ್ತಿತರ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು: ಸಮೂಹ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಒಂದು ಇದ್ದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಅದೇ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬದಲಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಅದರ ಕಾರಣದಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅವನ ಅಭಿರುಚಿಯು ಮತ್ತೊಂದು ಥರವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಅವನ ಊಟ, ಬಟ್ಟೆ ಮತ್ತು ವಸತಿಯು ಮೊದಲ ಆದ್ಯತೆಯು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ದೇಹವು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅನಂತರ ಅವನು ತನ್ನ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅವನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಮಗೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಆದ್ಯತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಾವು ಬದುಕುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಾವು ಬಲಪಂಥೀಯರಾದರೆ ನಮಗೆ ಇಷ್ಟವಾಗುವ ರಾಜಕಾರಣವು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದಿಗಳಾದರೆ ನಾವು ರಾಜಕಾರಣವೇ ಬೇಡ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ. ಅವರು ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಥರ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಮಗೆ ರಾಜಕೀಯವಾದ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದೂ ಇದೇ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ನಾವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದು ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಹೌದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಯಾವ ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರದ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ. ಯಾವಾಗ ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಮೇಲುನೋಟದ ಮತ್ತು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಆಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆ ಮತ್ತು ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ರಾಜಕಾರಣವೂ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸರ್ತಿ ಇದು ನಮ್ಮ ಸುಳ್ಳು ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಇದು ಕಾರಣವೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಅಂದರೆ ಅದು ಹೊರಳು ನೋಟದ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯು ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನೂರಾರು ಕಾರಣಗಳು ಇವೆ. ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಜಗತ್ತನ್ನು ನಾವು ಸರಿಯಾಗಿ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಜೀವನದ ಒಂದು ತಿಳುವಳಿಕೆ ಎನ್ನುವ ಥರ ನೋಡಬಹುದು. ನಾವು ಸಮಾಜವನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮ ನಿಲುವೂ ತಪ್ಪಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದು ಇವತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಜಗತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಮೇಲೆ ನಮಗೆ ಅಧಿಪತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಆಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ವಾಸ್ತವವು ಇವತ್ತು ಬದಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇರುವ ಮಾದರಿಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸುಲಭ ಮಾಡಿದೆ. ನಾವು ಇವತ್ತು ಯಾರನ್ನೂ ಬೇಗ ಸಂಪರ್ಕಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಲಯಗಳೂ ಇವತ್ತು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಗಳ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ರಚನೆಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇವತ್ತು ಜಗತ್ತು ಅದರ ಚರಿತ್ರೆಯು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಲು ಅದರದೇ ಆದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಫುಕೊಯಾಮ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇವತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ಸರಕಾರಗಳು ಇವೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಇವತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಮ್ಮಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿದ್ದು ಅದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿವೆ. ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಅನೇಕರು ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಒಂದು ಕಂಪ್ಯೂಟರ್ ಅನೇಕ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅದು ಬದಲಿಸಿದೆ. ನವೀನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ. ಹೊಸದಾದ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಅದು ಕಾರಣವೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದು ಸಮಾಜವು ಹೇಗೆ ಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರಣವೇನು ಎಂದು ನಾವು ಇವತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ರಚನಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾರ ರೂಪವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಿತು. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಿಜ್ಞಾನವೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಹೊಸದಾದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹೇಳಿರುವುದು ನಿಜ. ಆಗಿನ ರಾಚನಿಕತೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಲಂಬ ಮತ್ತು ಅಡ್ಡ ಗೆರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ ಅಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯು ಲಂಬ ರೇಖೆಯ ಥರ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಸಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಜಗತ್ತು ಆಗ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ಸಹ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನೋಡಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಇದ್ದರೂ ಅದು ಅನೇಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು; ಕುವೆಂಪು ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್

ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಭಾವುಕತೆಯನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ದಾರಿಯೂ ಆಯಿತು. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಸಾರ ರೂಪಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೆನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಕುವೆಂಪುಗೆ ಇದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಬದಲಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ಬದಲಾದವು. ಸಮಾಜವು ಯಾವಾಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ಕೂಡಾ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ರಾಚನಿಕವಾದ ವಿಧಾನವು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಬಂತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನೇಕರು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ನಾವು ಅದರ ಸಂವಾದಿತನವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಭಾಷೆ ಎಂದರೆ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪವು ಇದೆ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದರು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ.

ಭಾಷೆಯನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕರು ನೋಡಿದ ಕ್ರಮಗಳು ಬೇರೆ. ಅವರು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಸ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಹೊಸಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಆಗ ತಾನೇ ಉದಯವಾದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವರು ಕಲ್ಪಿಸಿದರು. ಹೊಸ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ನವೋದಯ ಕವಿಗಳು ಭಾವಿಸಿದರು. ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಹೊಸದಾದ ಅಗತ್ಯಗಳು ಸಹಜವಾದ ಕೆಲವು ನಿಯಮವನ್ನು ಮುರಿದವು.

ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಕಥನ. ಬರಹ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಕಥನವು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಲೇಖಕನು ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬರಹವೂ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಗುಣವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬರಹ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜದ ಋಣವಿದೆ, ಅದು ಅದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಜ್ಞಾನವು ಇದೆಯೋ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜದ ಗುಣವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಬರಹದ ಮೂಲಕ ನಾವು ಯಾರ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಸಾರ್ತ್ರೆಗೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅವನು ಅದನ್ನು

ಒಂದು ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಾರ್ತ್ರೆಯೂ ಅನೇಕರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿಯೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಹೇಳುವ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳು ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯು ನಮಗೆ ಸಮಾಜದ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತಾಡುವ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಬರೀ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಮಾತಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಸೂರ್ ಮಾತಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಸಸೂರ್ ಲ್ಯಾಂಗ್ವೆ ಮತ್ತು ಪರೋಲ್ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪೆರೊಲ್ ಅಂದರೆ ಮಾತಾಡುವಿಕೆ. ಪರೋಲ್ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ್ದು ಮಾತು ಮತ್ತು ಬರಹ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇರುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಲ್ಯಾಂಗ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ರೂಪ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವೆಂದು ಸಸೂರ್ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪರೋಲ್ ವಿವಿಧತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಹಾಗೂ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅವರು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಕೇತಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಂಜ್ಞೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಸಸೂರ್ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಅದು ಪದ ಮತ್ತು ವಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸಂವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸತ್ವವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಪಲ್ಲಟವೂ ಆಯಿತು. ಈ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಆಂಗ್ಲೋ ಅಮೇರಿಕನ್ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಂಕೇತವೆಂದು ಕರೆಯಿತು. ಆದರೆ ಸಂಕೇತವು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪದಗಳು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಒಳಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಸೂರ್ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಒಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯು ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಜ್ಞೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇವತ್ತು ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ವಾಹಕ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ನಾವು ಸಂದೇಶವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಭಾಷೆಯು ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೂ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಸಾರ್ತ್ರೆಯು ನಮಗೆ ಆಂತರಿಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯದ ಕುರಿತೂ ಹೇಳಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಭಾಷೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಗುರಿಯೂ ಇದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ಮಾಡಬಲ್ಲೆವು. ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯನಾದ ಮನುಷ್ಯನೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯೂ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಅನನ್ಯತೆಯು ಇದೆ

ಎಂದು ಸಸೂರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗುಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು: ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಜರಾಗುವ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಹಾಜರಾಗದ ಸಂಗತಿಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಗುಣ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಾವು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಸೂರ್ ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಏನೇ ಮಾತಾಡಿದರೂ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅದು ಒಂದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ನಾವು ಮನುಷ್ಯರೊಂದಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದೇವೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ವಿಕಾಸವಾದವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರಾಣಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಹೋದಂತೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು ನಾಶವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಕಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಳೆದಿವೆ. ಅವುಗಳು ಇವತ್ತು ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಎದುರು ಇವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯನು ಬೇರೆಯಾದ ಮನುಷ್ಯನು ಅನೇಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ. ಆದರೆ ಡಾರ್ವಿನ್ ಇದನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ, ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮಗೆ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಶಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು. (ಏಂಗಲ್ಸ್) ಯಾವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಅಥವಾ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಘಟಿಸುತ್ತವೆ. ಪರ್ಮನೆಡಸ್ ಆಗುವುದು ಮತ್ತು ಯಾವುದೂ ಆಗದೇ ಇರುವುದು ಹಾಗೂ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಒಂದು ತತ್ವವನ್ನು ನಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಗುವುದು ಮತ್ತು ಆಗದೇ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಯಾವುದೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಮೊದಲು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳು ಇದ್ದುದು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಮತ್ತೆ ಏನೋ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ನೆಲೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಚಲನೆಯು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಆಗ ಅದು ಪಲ್ಲಟವು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ಪಲ್ಲಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಆಗಲಾರದು. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಎರಡು ವಿಧ. ಒಂದು ಸಹಜವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಅಸಹಜವಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ. ಆದರ ಜೊತೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು: ಒಂದು ವಸ್ತುವು ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೇರೆ ರೂಪಗಳೂ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ಸಹಜವಾದ್ದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ

ಜೊತೆಗೆ ಸಂಕರವೂ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂಕರ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದು ಎನ್ನುವುದರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಬೇರೆ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವಕಾಶಕ್ಕೂ ಚಲನೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಚಲನೆಗೂ, ಸ್ಥಿರವಾದ ರೂಪಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ಅವಕಾಶವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಂಶಿಯು ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಹಳೆಯದು ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಹೊಸತು ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಇದರ ಮಧ್ಯೆ ನಾವು ಇದ್ದೇವೆ. ಅವನು ಇದನ್ನು ಒಂದು ಮಧ್ಯಮ ಅವಕಾಶ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ಕೂಡಾ ಇವತ್ತು ಈ ಖಾಲಿಯಾದ ಒಂದು ಜಾಗವನ್ನು ತುಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಎಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದೇ ನಮಗೆ ಸಹಜವಾದ್ದು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ತಿಳಿದರೆ ನಾವು ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಸಮಾಜ ಯಾವುದು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಅರಿವು ನಮ್ಮ ಓದಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವೆಂದು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆಯು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದರಿಂದ ನಾವು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೊರತಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಗುಣಾತ್ಮಕವಾದ ಒಂದು ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೋಲಿಕೆಯು ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜವಾದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಗುಣಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಈಗ ಕತೆಗಳಿಗೂ ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕತೆಗಳು ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧವು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಗಳು ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವದ ನಡುವೆ ಇದು ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಮಗ್ರತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಆಂಶಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದು

ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅಡರ್ನೊ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅಡರ್ನೊ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ: ಈಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅನುಭವ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಚಲನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಬುದ್ಧಿವಂತರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಒಂದು ಥರ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಥರ ರಚನೆಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ನಮಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲರು. ಯಾವುದೇ ಕೃತಿಗಳು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಮಗ್ರತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಆಂಶಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನವನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅಡರ್ನೊ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅಡರ್ನೊ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ: ಈಗ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಅನುಭವ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಚಲನೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರವೇ ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಬುದ್ಧಿವಂತರು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಒಂದು ಥರ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಥರ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಥರ ರಚನೆಯನ್ನಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ನಮಗೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಬಲ್ಲರು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದರೆ ಸಹಜವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಿದೆ ಯಾವುದನ್ನು ಹೇಳಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಆಯಾ ಲೇಖಕನ ಆಯ್ಕೆಯೂ ಹೌದು. ಉದ್ದೇಶವು ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇರಲಾರದೆ ಎಂದು ನೀಶೆಯು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜವು ಕೆಲವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಕೆಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಲೇಖಕನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರದ ಸಂಗತಿಯೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಅಷ್ಟೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಹೇಳಬಲ್ಲರು. ಅವರಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡಾ ಹೌದು. ಆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಲೇಖಕರು ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಬಾಹ್ಯದ ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ

ಎನ್ನುವುದೂ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಬರೆಯಲು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಅವುಗಳ ವಸ್ತು ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವುದು ನಿಜ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಹೋಗಲು ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯೂ ಒಂದು ದಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯು ನಮಗೆ ದತ್ತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಲ್ಲೆವು. ಆದರೆ ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಗುಣವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಅವನು ಅನುಕರಣೆಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದೆ ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅನುಕರಣೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗದ ಗುಣವೂ ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ. ಬರಹದ ಭಾಷೆಯು ನಮಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. (ಬೆಂಜಮಿನ್ 1933 ಡಾಕ್ಟ್ರಿನ್ ಆಫ್ ದಿ ಸಿಮಿಲರ್) ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವು ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೇ ಉಳಿಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆಯು ನಮಗೆ ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಹೋಗುವ ಒಂದು ದಾರಿಯೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಹೇಗೆ ನಮಗೆ ಒಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾಲ, ದೇಶ, ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆಯೋ, ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೃತಿಯೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಬರೀ ಒಂದು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ಯಾವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ನಾವು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಸಹಜವಾದ್ದನ್ನು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಭೂಮಿಯು ನಮಗೆ ಕೃಷಿ ಭೂಮಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಗೊತ್ತಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಲು ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇವತ್ತು ಹಣ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಇವತ್ತು ಅನೇಕವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವು ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಅದು ಒಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ.

ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವು ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಓದುತ್ತಾರೆ. ಅದು ತಕ್ಷಣದ ಒಂದು ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಚನೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯಲೂ ನಮಗೆ ಶ್ರಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪುಸ್ತಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೂ ತರಕಾರಿಯ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ಸಹಜವಾದ್ದನ್ನು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಭೂಮಿಯು ನಮಗೆ ಕೃಷಿ ಭೂಮಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಗೊತ್ತಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಲು ಬರುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಇವತ್ತು ಹಣ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯು ಇವತ್ತು ಅನೇಕವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವು ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಅದು ಒಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವು ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರು ಓದುತ್ತಾರೆ. ಅದು ತಕ್ಷಣದ ಒಂದು ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೊಂದಿರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಬೇರೆಯಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಕಾಂಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಚನೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯಲೂ ನಮಗೆ ಶ್ರಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪುಸ್ತಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೂ ತರಕಾರಿಯ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಡಾರ್ವಿನ್ ಬರುವ ಮೊದಲು ನಮಗೆ ಆದಿದೈವಿಕವಾಗಿದ್ದರ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯು ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಅನಂತರ ಇದರ ಚರ್ಚೆಯು ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗಿತು. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಹಿಂದೆ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಡಾರ್ವಿನ್ ಇದನ್ನು ಬದಲಿಸಿದೆ. ಅವನು ಕೆಲವು ದೈಹಿಕವಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಜೀವ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ ಎಂದೂ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಗೆಲ್ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ತಾತ್ವಿಕವೂ

ಆಗಿದೆ. ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅದರ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಅವನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಿಸರ್ಗ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದಕ್ಕೂ ನಮ್ಮ ಆತ್ಮದ ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೂ, ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕೆಲವು ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯತೆಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ನ್ಯಾಚುರೋಫಿಲಾಸಫಿ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ. ಆದರೆ ಡಾರ್ವಿನ್ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ತರ್ಕವನ್ನು ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯನ್ನು ಬೆಸೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ದೇಹವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಪ್ರಣಯ ಮತ್ತು ಯೌವನವನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಹೇಗೆ ಮಾನವ ಕುಲವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿತು ಮತ್ತು ಅದು ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾರಣ, ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ದೇಹದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ವಿಶ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಹೇಗೆ ಇದೆ ಎಂದು ಡಾರ್ವಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೈಹಿಕ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ವಂಶವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅವನೂ ಯಾರು ನಾಗರಿಕರು ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದ. ಅವನು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾದ ನಿಲುವು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳು ಅವನಿಗೆ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಂಗರಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಇದುವೇ ವಂಶವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲು ನಮಗೆ ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಮಿದುಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ರಾಬರ್ಟ್ ಜೆ. ರಿಚರ್ಡ್ 2005 ಡಾರ್ವಿನ್ಸ್ ಮೆಟಾಫಿಸಿಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಮೈಂಡ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿ ಆಫ್ ಚಿಕಾಗೋ) ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು: ನ್ಯೂಟನ್ ಕಾಲ, ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಅವನು ಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಅತ್ಯಂತ ಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಅವಕಾಶದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೇಗೆ ಚಲನೆಗಳು, ಅವಕಾಶಗಳು ಮತ್ತು ಕಾಲವು ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳವು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ದೇಹ ಮತ್ತು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಆದರೆ ಚಲನೆಯು ಒಂದು ಸಂವಾದಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಬಾಹ್ಯಾಕಾಶ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ನಮ್ಮ ದೇಹಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ. ಆದರೆ ದೇಹವು ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ದೇಹದ ಚಲನೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅಂದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಯ ಮತ್ತು ಅಳತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಇತ್ತು: ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಬಾಹ್ಯಾಕಾಶದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅದು. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಗಣಿತ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚಲನೆಯನ್ನು

ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದು ಲೆಕ್ಕಾಚಾರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ತತ್ವವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಅದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಲನೆಯನ್ನು ಅವನು ಹೆಚ್ಚು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಒಂದು ವಾದವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಲೋಲಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸರಳ ಲೋಲಕವು ಸಮಕಾಲವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕಾರ್ಲ್‌ಪ್ರಾಪರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ. (ಒಬ್ಜೆಕ್ಟಿವ್ ನಾಲೆಜ್2012) ಯಾವುದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಇದೆಯೋ ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂವೇದನೆಯ ಭಾಗವೂ ಆಗಿದೆ. ಮನಸ್ಸು ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಖಾಲಿಯಾದ ಕೊಡವು ಇದ್ದಂತೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನದಿಂದ ಅದನ್ನು ಭರ್ತಿಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಸರಿಯಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಆಗ ತಪ್ಪು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನವು ಅರೆಜ್ಞಾನವಾದರೆ ಮಾತ್ರವೇ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಜ್ಞಾನ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ಮೂಲತಃ ಪ್ರಮೇಯವನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೂಡಾ ನಾವು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಹೊರತಾಗಿ ವಿಜ್ಞಾನವು ಇಲ್ಲ. ಹೆಗೆಲ್ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ದ್ವಿತೀಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಪಾಪರ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಆಯ್ಕೆಯು ಆಗಿದೆಯೋ ಅದು ನಮ್ಮ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ.

ಅನುಕರಣವಾದದ ಜಟಿಲ ಸಮಸ್ಯೆ

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಅನುಕರಣವಾದವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. English ನಲ್ಲಿ ಮಿಮೆಸಿಸ್ ಎಂದರೆ ಅನುಕರಣೆ. ಅನುಕರಿಸುವುದು ಮತ್ತು ರಚಿಸುವುದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಅನುಕರಣ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋನ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ವೈನೋದಿಕ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅನುಕರಣೆ ಎಂದು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶೀಕರಣದ ತತ್ವವೂ ಹೌದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ; ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಆದರೆ ಕವಿ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ತಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು

ಭಾಷೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾದುದು. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಅನುಕರ್ತೃ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವವು ಕವಿ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವಾದಿಯಾದುದು. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ವಾದ್ಯ ಪರಿಕರ ಕಾವ್ಯ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಕರಣೆಯ ತತ್ವವಿದೆಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ವಸ್ತುವಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಉಚ್ಚತಮ ಉತ್ತಮ ಶ್ರೇಣಿಯ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಿಕೃಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಇರುವುದನ್ನು ಇರುವ ಹಾಗೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಕಲೆಯ ನಿಜವಾದ ಸಮರ್ಥವಾದ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಆ ಅನುಕರಣೆ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯೆಂದಾದರೆ ಅದನ್ನು ಲೋಮೈಮೆಸಿಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾವು ಇರುವ ಜೀವನವನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದು ಹೈಮೈಮೆಸಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ನಾರ್ಥ ಫ್ರೈಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಅನುಕರಣೆ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವು ಇತ್ತು. ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವೂ ಕೂಡ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯು ಮನುಷ್ಯರ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಜನರು ಹೇಗೆ ಉತ್ತಮರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇದು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ಲೋಕ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದಾಗ ಅದು ಮಂಡಿಸುವ ನಿಲುವು ಭಿನ್ನ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ವಿಕೃತಿಯೂ ಇದೆ. ಅದರ ಅನುಕರಣೆಯು ಕಲೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ.

ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧಾನವೂ ಇದೆ. ಅದು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಒಂದು ಕಾವ್ಯದೊಳಗೆ ಮಂಡಿಸುವ ಕಥನದ ರೂಪ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯೇ ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಥನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಮೊದಲಿನ ಮಾದರಿಯದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯೂ ಇದೆ. ಅದು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದು.

ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ 3 ಬಗೆಗಳಿವೆ

1. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಧನ – ಇದನ್ನು ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಧನವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಅನುಕರಣೆಗೆ ನಾವು ಕೈಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು, ಅಥವಾ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದು, ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು.

2. ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಷಯ – ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅನುಕರಣೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ.

3. ಅನುಕರಣೆಯ ಮಾದರಿ – ಮಾದರಿಗಳೂ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಅವನು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ–

1. ಮಾನವನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿರುವ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ – ತಂದೆಯನ್ನು ಮಗನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೆ, ತಾಯಿಯನ್ನು ಮಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅನುಕರಣೆಯು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಸಹಜವಾದುದು. ಆದರೆ ಈ ನಿಲುವು ಅನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತೃತವಾಯಿತು. ಒಂದನೆಯದಾಗಿ ಇದನ್ನು ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮನಸ್ಸಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದರು. ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತವೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಿಲುವು. ತಾಯಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಮಗಳು ತಾನು ಅವಳಂತೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ರಚನೋತ್ತರ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಗಳು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

2. ಅನುಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂತೋಷ.

3. ಅನುಕರಣೆಯು ರಾಗ ಮತ್ತು ತಾಳದ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಅದು ಕೊಡುವ ಆನಂದ ಬೇರೆ. ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆ.

4. ಅನುಕರಣೆಯು ಗಂಭೀರವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭಾವದ ವಿಮೋಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂಬುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇದನ್ನೇ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಅನಂತರ ಅನೇಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಪ್ರತಿಫಲನ ಎಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ತೀರಾ ಸರಳಗೊಳಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಸರಳ ತತ್ವವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿಶಿಷ್ಟ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿದೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿಶೇಷ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ "ರುದ್ರ ನಾಟಕವೂ ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಶಾಲವಾದ ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಜೀವನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅನುಕರಣೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳು ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸುಖದ ವಿವರಣೆಯಿಲ್ಲ" ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು 2 ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

1. ರುದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯ
2. ಭಯ ಪ್ರಚೋದನೆ

ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನತಮವಾದುದು ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಪ್ಲೇಟೋನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದುರಂತ ಮಾನವ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾದುದು ಎಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಅದು ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಯಿಂದ ಕಂಡುಬರುವ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ದುರಂತವು ಜೀವನದ ಗಂಭೀರ ಅನುಕರಣ.

ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

1. ಗಾಂಭೀರ್ಯ
2. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗೌರವಪೂರ್ಣ ನಡವಳಿಕೆ
3. ನಾಯಕನ ಉದಾತ್ತ ಕ್ರಿಯೆಗಳು
4. ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರ ಜೀವನ ಕ್ರಮ
5. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಪತನ
6. ವಿಧಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷ
7. ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ನಡೆಯುವ ಮನುಷ್ಯ ದುರಂತ.
8. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತವಿರುವುದು
9. ದುರಂತ ನಾಟಕವು ಸುಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯರ ದುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.
10. ಭಯ ಮತ್ತು ನೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ
11. ನಾಯಕನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಗುಣವಿರುತ್ತದೆ.
12. ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪರಿಣಾಮ ಮುಖ್ಯವಾದುದು

13. ಶ್ರೇಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಜೀವನದ ಎದುರಿಸಬಹುದಾದ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ.

14. ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನೀತಿವಂತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

15. ಯಾವದೋ ಕಾರಣದಿಂದ ತಪ್ಪು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ನಾಯಕ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ.

16. ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ನಿಲುವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿವೆ. ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಕಾದಂಬರಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿವೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ 6 ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

1. ವಸ್ತು
2. ಪಾತ್ರ
3. ಶೈಲಿ ಭಾವನೆ
4. ವಿಷಯ
5. ಸಂಗೀತ

ವಸ್ತು : ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ನಿಲುವು ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ವಸ್ತು ನೀತಿ ನಾಯಕನ ಜೀವನ ಕ್ರಮ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಅನುಕರಣೆಯ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕೂಡ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಯಾರೋ ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ಒಳ್ಳೆಯವನೂ ಕೆಟ್ಟವನೂ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದು ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವವಾಗಿದೆ.

ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ವಸ್ತು ಕಾಲಾದಿಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಇದನ್ನೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಶೈಲಿ : ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ ಶೈಲಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ ಮಾತು ಗಂಭೀರವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಭಾವನೆ : ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವನೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಭಾವದ ಶೋಧನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು.

ದೃಶ್ಯ : ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶ್ಯಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಯೋಜನೆ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಗಳ ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು.

ಸಂಗೀತ : ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅದರ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರ ಸಂಗೀತ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನವೋದಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರತಿಕೃತಿ : ಇದು ಕಲೆಯು ಹೊರಗಣ ಜಗತ್ತಿನ ಬಿಂಬವೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತರಿಸಿದರೆ ಕಲೆ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ನಿಲುವಿನ ಹತ್ತಿರ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಯಥಾಪ್ರತಿಯಲ್ಲ.

ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನ : ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಬದಲಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ತಂದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು. ಇದು ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರತಿಮೆಯೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅನುಕರಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವು ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಇದೆ. ಉಪಮೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಭಾಗವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಹೋಲಿಕೆಯೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ನಡುವೆ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮುಖ್ಯ.

ಇಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದರ ನಡುವೆ ಅಂತರವೂ ಇರುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಉಪಮೆಯು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಅಂತರವೂ ಇದೆ. 'ಅಂತರ' ಎನ್ನುವುದು 'ದೂರ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಡೆರಿಡಾ 'ಅಂತರ'ವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯ ಮಂಡನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಅದರ ಕುರಿತು ಆಲೋಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ 'ಅಂತರ'ವಿದೆ. ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾತಾಡುವಾಗ 'ಅಂತರ' ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲೋಚನೆಯು ಬರಹಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ 'ಅಂತರ' ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಆಲೋಚನೆ–ಮಾತು, ಮಾತು ಬರಹ ಹೀಗೆ ಅಂತರವುಂಟಾಗುವಾಗ ಅದರ ಮಧ್ಯೆ "ಅವಕಾಶ" (ಖಾಲಿಯಾದ ಜಾಗ) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಇದು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.. 'ಅಂತರ'ವೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ 'ವ್ಯತ್ಯಾಸ'ವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ನೇರವಾದ ಅನುಕರಣೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಅನುಕರಣೆಯು ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕವು ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆಗೂ ಬಹಳ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕುವೆಂಪು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದು ಕರೆದು ಅದನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ್ದರು." 'ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಟಕ', 'ಕುಕವಿ ಪಂಥ'

ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದರೆ – ಯಾವುದನ್ನು ದೋಷ ಎನ್ನುತ್ತೇವೋ ಅದನ್ನೆ ಗುಣ ಎನ್ನುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳಿದ್ದರು. (ಸಂದರ್ಶನ – ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ ಪುಟ. 994 ಸಂಪುಟ 2) ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂಬುದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಸಂಗತವೆಂದರೆ ಸಂಗತವಲ್ಲದ್ದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಸಂಗತವಾದುದು ಎಂದರೆ ತಾರ್ಕಿತವಾದುದು. ಆದರೆ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದ ಕುರಿತು 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

"ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ'ವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲ; 1950–60ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೊಟ್ಟ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಅದು. ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ, ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ 'ಅಸಂಗತಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರೆಲ್ಲ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ವೆಯಿಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ" ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ. ವ್ಲಾದಿಮಿರ್ ಮತ್ತು ಎಸ್ತ್ರಗನ್ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ತಿರುಬಿಕ್ಕೆಗಳು ನಿರ್ಜನವಾದ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕೂತು ಗಾಡೋ ಎಂಬವನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಾಯೀ ಸನ್ನಿವೇಶ.

ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾದ, ಪ್ರಯೋಗವಾದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಬಿಸಿಯಾಗಿ ಚರ್ಚಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ– ಈ ನಾಟಕದ 'ಅರ್ಥ' ಏನು ಎಂಬುದು. ಗೋಡೋ ಎಂಬುದು ಗಾಡ್–ದೇವರು–ಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದೂ ಈ ನಾಟಕದ ಕಾಯುವಿಕೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ನಂಬಿಕೆಯ ನೋವುಣ್ಣುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರತೀಕವೆಂದೂ ಹಲವರು ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿದರು. ಈ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿವಿಧ ಮನೋಸ್ವಭಾವ – ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಧೋರಣೆಗಳ ಸಂಕೇತವೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಈ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಾಗಿತ್ತು; ಸಂಗೀತದಂತೆ ಅನುಭವಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಆದರೆ ವಿವರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಜತೆಗೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ– ಇದು ಅರ್ಥಹೀನವಾದ ಮತ್ತು ಅಸಹನೀಯವಾದ ಅನುಭವವೊಂದನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ರಂಜಕವಾದ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯವಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು. ಈ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬರುವ ತಿರುಬಿಕ್ಕೆಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂವಹನೆಯೇ ಛಿದ್ರವಾಗಿರುವ ದುರಂತವಿದೆ, ಐರಿಷ್ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸವಾಲು ಜವಾಬಿನ ರಂಜಕ ಚಕಮಕಿಯೂ ಇದೆ. ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯದ ಭಾರವೂ ಇದೆ, ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಆಟಗಳ ಹಗುರ ಓಟವೂ ಇದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ನಿಖರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿದ್ದೂ ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಕಾವ್ಯಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಸಂಗತ ಪ್ರಕಾರದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರ– ಯುಜೀನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೊ (1912–94) ಈತ ಮೂಲತಃ ರುಮೇನಿಯಾದವನು. ಆದರೆ, ಬೆಕೆಟ್‌ನಿಂತೆಯೇ ಪ್ಯಾರಿಸಿಗೆ ಬಂದು

ನೆಲಸಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವನು. ತನ್ನ ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಈತ ಬೆಕೆಟ್‌ನಿಗೆ ಸಮೀಪದವನಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಈತನ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳು ಬೇರೆಯೇ. ಈತ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತ; ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ನಾಟಕೀಯ ಚಮತ್ಕಾರ ಈತನಿಗೆ ಪ್ರಿಯ.

ಆದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವು ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂತರಂಗವು ಅಮೂರ್ತ. ಅದನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವುದೆಂದರೆ ವಾಸ್ತವದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಸಂಗತ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಯು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು ರೌದ್ರದಿಂದ ರುದ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಬಂದಿದೆ ರುದ್ರ ಎಂದರೆ ಭೀಕರ: ಬೀಭತ್ಸ, ಭಯಾನಕ: ಕ್ರೋಧದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳ ವಿವರವಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ನಾಟಕೀಯತೆ (ಡ್ರಾಮೆಟಿಕ್) ಕೂಡಾ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ತಲ್ಲಣಗಳು ಮುಖ್ಯ. ಮನುಷ್ಯನ ಹತಾಶೆ; ಕ್ರೌರ್ಯ; ಅನೈತಿಕತೆ, ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ರುದ್ರನಾಟಕವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ರೂಪ ತಳೆಯುವಾಗ ಮೊದಲು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿರುವುದು ನಿಜ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ಕೆಲವು ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಂತೂ ಬೀಭತ್ಸ ಅಥವಾ ಭಯಾನಕ ರೂಪತಳೆದಿದ್ದವು. ವಸ್ತು, ಉಪವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ತಿರುವುಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ವಿಚಿತ್ರ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಸಾವು; ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಯತ್ನ, ಕೊಲೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸಿದವು. ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ, 'ನೀನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ಕೊಂಚ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿದೆಯೆಂದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಕೊಲೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ' ಎಂದರ್ಥ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆರಳುಗಳಿವೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕೆಟ್ಟದು ಅಥವಾ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಹೊಸತನವಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ವಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅತೀವವಾದ ಬಯಕೆ; ಸೇಡಿನ ಮನೋಭಾವ, ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಹೇಗೆ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಟೀರಿಯೋಟೈಪ್ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ಬ್ಲೂಮ್ ಹೇಳುವಂತೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ರೋಮಿಯೋ

ಜೂಲಿಯಟ್ ಅವನ ಪ್ರಥಮ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ನಡುವಣ ಪ್ರೇಮ, ಅಸೂಯೆ, ಸ್ವಾರ್ಥ, ಪರಕೀಯರಾದ ಮನುಷ್ಯರು- ಈ ನಾಟಕದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಅವನ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕವು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ದುರಂತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಕೊಲೆ; ಹುಚ್ಚು; ದ್ವೇಷ; ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಾಶೆ, ನೈತಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

To be or not be ; that is the question.

"ಆಗು ಅಥವಾ ಆಗದಿರು. ಇದು ನಿಜವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ"

ಇದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ವಾಕ್ಯ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ (1603)ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸೂಯೆ, ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಆದರೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಜಾಡನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ರನ್ನನು ಕೂಡಾ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಗದಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ತಂದು- ಪಶ್ಚಿಮದ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸಾಲಿಗೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ನಿಲುವನ್ನು ಕೂಡಾ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಸಂಗತವು ಅಂತರಂಗದ ತುಮುಲಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದರೆ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯು ಔನತ್ಯವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಉತ್ಕರ್ಷವೆಂದರೆ ಮೇಲರಿಮೆ, ಔನ್ನತ್ಯ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆಯನ್ನು Superiority complex ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ತಾನು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆಯು ಯಾರಿಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಮೇಲ್ ಅರಿಮೆ ಇರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೀಳರಿಮೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪದವೇ ಮೇಲರಿಮೆ.

ಔನ್ನತ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಪಶ್ಚಿಮ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪದವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಕರ್ಷ ಮತ್ತು ಔನ್ನತ್ಯ ಎರಡು ಸೇರಿ ಕಲೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹೋನ್ನತಿ ತತ್ವವನ್ನು, ಕಾವ್ಯದ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭವ್ಯತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಗ್ರೀಕ್‌ನ 'ಪೆರಿಹುಪಸ್' (On the sublime) ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಲ್ಯಾಟಿನಿನಲ್ಲಿ ಎತ್ತರ: ಘನತೆಯೆಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಔನ್ನತ್ಯ ಬೇಕೆಂದು ವಾದಿಸಲಾಯಿತು. ಅನಂತರ ಲಾಂಜೈನಸ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕಿರಿಸಿದ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನಂತರ ವಿಷಯವು ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಎಡ್ಮಂಡ್ ಬರ್ಕ (Philosophical Enquiry in to the origin of Our Ideas on the

sublime and the beautiful) (1756) ಭವ್ಯತೆಯ ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಜರ್ಮನಿಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾದ ಇಮ್ಯಾನುಯೆಲ್ ಕಾಂಟ್ ಕೂಡಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆಯಿರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'ಭವ್ಯತಾ ಮಿಮಾಂಸೆ' ಪ್ರಮುಖವಾದುದು. ಈ ತತ್ವವು ಕಾವ್ಯ-ಕಲೆಗಳ ಅಂತಃಸತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು;. ಸುಂದರವಾದ ಕಾವ್ಯ ಕಲೆಗಳು ಕಲಾರಸಿಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಸಮ್ಮೋಹನಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾಶ್ಯಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವನು ಲಾಂಜಿನಸ್. On the sublime ಎಂಬ ಕೃತಿ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅನೇಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಡಾ. ಸಿ. ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಇದು ನೇರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಕೃತಿ ಅಲ್ಲ. ಭಾಷಣ ಕಲೆ ಬಗ್ಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತಮ ವಾಗ್ಮಿಯ ಭಾಷೆ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಕೃತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃ, ಕಾಲ, ದೇಶಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಗೊತ್ತಿರುವ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲಾ ಚರ್ಚಾಸ್ಪದವೇ. (ಸಿ. ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್-ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ-ಪು-23)

ಲಾಂಜೈನಸ್‌ನು "ಕಾವ್ಯ-ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿನ ಭವ್ಯತೆಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಅವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ" ಎಂಬ ನಾಂದಿಯಿಂದ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಆರಂಭಮಾಡಿದನು. ಅವನು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಸಿಸೀಲಿಯಸ್‌ನಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ಈ ರೀತಿ ಇದೆ. "ಸಿಸೀಲಿಯಸ್‌ನಾದರೂ ಪ್ರಭೂತವಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮುಖಾಂತರ 'ಮಹೋನ್ನತಿ'ಯೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಲು ಶ್ರಮಿಸಿರುವನು."

ಲಾಂಜೈನಸ್ 'ಭವ್ಯತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ 'ಮಹೋನ್ನತಿ' ಎಂಬುದನ್ನು ಒಬ್ಬ ಮಹೋನ್ನತ ಕಲಾವಿದನ ಹೃದಯದ ದಿವ್ಯ ಧ್ವನಿಯಾಗುತ್ತದೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಹೃದಯದಿಂದ ಹೊಮ್ಮಿದ್ದು ಹೃದಯ ತಟ್ಟಬಲ್ಲದು; "ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸತ್ಯವು ಅತ್ಯಂತ ಖಚಿತವಾದದ್ದಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಭವ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗಾಗಿ, ಆ ರಚನೆಕಾರ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದು (ದೈವತ್ವದ ಗುಣ) ಇವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸು ಉದಾತ್ತದೆಡೆಗೆ ಒಲಿಯಲಾರದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಭವ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಅಥವಾ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಲಾರದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಂದು ಬಾಳಿ ಬದುಕಿದ ಜನದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅವರ ಅಪೇಕ್ಷೆ, ಅಭಿಲಾಷೆಗಳ ಆಳ, ಎತ್ತರಗಳನ್ನೂ, ರುಚಿ, ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನೇ ಆಯಿತು, ಒಂದು ಜನಾಂಗವೇ ಆಯಿತು ಉದಾತ್ತವಾದುದರ

ಕಡೆಗೆ ಒಲಿಯದ ಹೊರತು ಹಿರಿದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಟ್ಟಲಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕುವೆಂಪು ಭವ್ಯತಾ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಉದಾತ್ತತೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'Sublime' ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕೆ ಭವ್ಯತೆ, ಮಹೋನ್ನತಿ, ಔನ್ನತ್ಯ ಈ ಮೂರು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ 'ಭವ್ಯತೆ' ಎನ್ನುವ ಪದವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಪದದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದವರು ಕುವೆಂಪು ಎಂದು ಜಿ.ಎಸ್.ಎಸ್. ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಪಂಪನಲ್ಲಿ ಭವ್ಯತೆ' – ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

"ಎಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಪರಿಮಿತದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಮೈದೋರುವುದು ಲಾಲಿತ್ಯ. ಎಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪರಿಮಿತದಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿ ವಿರಾಟ್‌ಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗುತ್ತದೋ ಅಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು ಭವ್ಯತೆ". ಯಾವ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಕೃತಿಯದಾಗಲಿ, ಕಲಾಕೃತಿಯದಾಗಲಿ ದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಪ್ಪಳಿಸಿದರೂ ತರುವಾಯ ಭೂಮಕ್ಕೆ ಕುಪ್ಪಳಿಸುವಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದೋ ಅದನ್ನು ಭವ್ಯವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತೇವೆ." ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಭವ್ಯತೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು: ಭವ್ಯತೆ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಮೂರ್ತತೆ ಪಡೆದರೂ ಅದರ ಪರಮಸಿದ್ಧಿಯು ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕವಿ, ಕಲಾವಿದನ ಭಾವಾವೇಶ ನೈಜ ಜೀವನದ್ದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಉಚಿತವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಗೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮಹೋನ್ನತ ಭಾಷೆಯ ನುಡಿಯು ಶಬ್ದದೊಳಗಣ ನಿಶ್ಶಬ್ದದಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಭವ್ಯತೆಯತ್ತ ಒಲಿಯುವ ಸಹಜ ಗುಣವೇ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ನಿಸರ್ಗಶಕ್ತಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಭವ್ಯತೆ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮವು ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾಗಿದ್ದು, ಅದರಿಂದ ಕೂಡಲೆ ಹೊರಗೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಭವ್ಯತೆ ಓದುಗನನ್ನು ಕೇವಲ ಸಂತೃಪ್ತಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಶುದ್ಧೀಕರಿಸಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಭವ್ಯತೆಯ ಐದು ಮೂಲಗಳು ಯಾವ ಭವ್ಯತೆಗೆ ಸಾಧಕವಾದ ಅಂಶಗಳು:

ಲಾಂಜೈನಸ್‌ನು ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಆಕರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಕೃತ ಹಾಗೂ ಕಲಾನಿಷ್ಠ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ 1) ವಿಚಾರ 2) ಭಾವನೆಗಳನ್ನು (Passions) ಪ್ರಾಕೃತಿಕವೆಂದೂ 3) ಅಲಂಕಾರ (Figure) 4) ಪದರಚನೆ (Diction) ಹಾಗೂ 5) ಬಂಧಗಳನ್ನು ಕಲಾನಿಷ್ಠವೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿ ಕಾವ್ಯದ ನೈತಿಕ ಮೂಲದಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಅನುಕರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆಯುವ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವು ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಬೇರೆ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಂದಿರುವ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು:

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ Drama ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಗ್ರೀಕ್‌ನ Deed ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ನಟನೊಬ್ಬ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯು ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೂಲತಃ ನಾಟಕವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅನುಕರಣೆ ಆದರೆ ಈ ಅನುಕರಣೆಯು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯದು–ನಾಟಕಕಾರ ತಾನು ಯಾವುದನ್ನು ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೋ ಅದನ್ನು ನಟರ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

“ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಪರದೆ ಹಿಂದೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖಾಮುಖಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ, ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮೊದಲಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ, ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಉತ್ಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕು ಎಂದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇನೋ ‘ದಶರೂಪಕ’ವೆಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಧನಂಜಯನೆಂಬುವವನ ‘ದಶರೂಪಕ’ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವೂ ಈ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗಿದೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ನಮಗೆ ದೊರಕದಿರುವ ನಾಟಕಗಳೆನ್ನುವುದು ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಫುಲತೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಆ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ದಶರೂಪಕಗಳೆಂಬ ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದರೆ, ಆಮೇಲಿನ ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ ಇನ್ನೂ ಹದಿನೆಂಟು ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂಬ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ಆಯಾ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಸ, ನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಸ್ತುವಿದ್ದು, ಶೃಂಗಾರ–ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಂಥದು ‘ನಾಟಕ’ (ಉದಾ : ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ); ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುವಿದ್ದು, ಶೃಂಗಾರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅಥವಾ ವರ್ತಕ ನಾಯಕನಾಗಿರುವಂಥದು ಪ್ರಕರಣ (ಉದಾ: ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ). ಇವೆರಡು ದಶರೂಪಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯ ಮೊದಲೆರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಇವು ಆ ಕಾಲದ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ, ಗಣ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟವಾಗುವಂಥದ್ದಾಗಿದ್ದವು ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಮೇಲೆ ಬರುವ ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನ – ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುವಂಥವು. ಪ್ರಹಸನ ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಹಾಸ್ಯರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಕೀಳು ಜನರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಂಥದು. ಭಾಣ ಎಂಬುದು ಒಂದೇ ಅಂಕ, ಒಬ್ಬನೇ

ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಇರುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರ. ಇದರ ನಾಯಕ ಒಬ್ಬ ವಿಟ; ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ ವೇಶ್ಯಾಗೃಹಗಳಿರುವ ವಠಾರ. ಆ ವಿಟ ರಂಗದ ಹೊರಗಿನ ಆ ದೃಶ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೇ ಅನಿಸುವಂತೆ ಆ ಕಾಲದ ಗಣ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಗವಾಗಿರಲಾರದು.

ಈ ವಿಭಜನೆಗಳಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟೂ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸುಳಿವು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಭಾಸ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಶೂದ್ರಕರ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಶಃ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮುಖ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಭಾಣ ಪ್ರಹಸನಗಳಂತಹ ಒರಟಾದ, ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಕತ್ತಲೆಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ಸಮಾನಾಂತರ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿಂದಿನ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದಿರಬಹುದು; ಗಣ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಜತೆಜತೆಗೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದ, ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ ಜನಪ್ರಿಯ ಮನರಂಜನೆಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಇದೇ ಆ ಮೇಲಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೇಶೀ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವಂಥದೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು." (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಜಿ. ಟಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ (ಮೂ) ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಣಾಮವು ಭಿನ್ನ. "ಇಂಥ ಬೃಹತ್ ರಂಗಮಂದಿರ, ಈ ಇದು ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣ ಮುಖವಾಡಗಳು – ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಗ್ರೀಕ್ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂಥ ರಂಗ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಯಾವುದೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಭಾವಾಭಿನಯವನ್ನಾಗಲೀ ಆಧರಿಸಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಭಂಗಿಗಳು, ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕಾಣಿಸಬಹುದಾದ ಹಾವಭಾವಗಳು – ಇವೇ ಆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು – ವಾಚಿಕದ ಮೇಲೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ತಯಾರಿ, ಶಿಕ್ಷಣಗಳೂ ಈ ವಾಚಿಕವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷಣ ಕಲೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ನಟನ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿದ್ದವು. ಮಾತೇ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಭಿನಯ ಹುಡುಕಿತ್ತು ; ವಾಚಕವನ್ನು ಮಾತು, ಪಠಣ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಾಧಾರಣ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಮಾತು ಛಂದಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ವಾಚಿಸಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು

ಪಠಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರತಾಳಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಾಡು – ಈ ಮೂರು ರೀತಿಯ ವಾಚಿಕಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್

ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕೆಲಸ ಹಲವು ಬಗೆಯದು – ಇದೇ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರ – ಕಥಾಕಾರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದ ಒಂದೊಂದು ಘಟಕದ ತುದಿಗೆ ಮೇಳ ಬಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ, ನಾಟಕದ ಹರಿವಿಗೆ ಒಂದು ಲಯವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೇಳ ನಟರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆಗೂ ತೊಡಗುತ್ತದೆ, ಉಪದೇಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಂತೆ ಘಟನೆಯ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಚಿಕ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ. ರೋಮನ್ ಮೈಮ್‌ಗಳು, ದೊಂಬರಾಟಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವಿದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅದ್ಭುತ ರಂಗಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟಿದೆ. ದೇವರು ಆಕಾಶದಿಂದ ಇಳಿಯುವುದು, ಮೋಡಗಳು ತೇಲುವುದು, ನೆಲ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳು ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವುದು, ದೈತ್ಯ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಬೆಂಕಿ ಉಗುಳುವುದು, ನಿಜವಾದ ನೀರಿನ ಮೇಲೆ ದೋಣಿ ನಡೆಸುವುದು, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಗಳು – ಇವು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಯಂತ್ರೋಪಕರಣಗಳನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಬಳಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದ ಆ ಸಮಾಜ ಇಂತಹ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಗೂ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. (ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ–ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ)

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕೀಯತೆಯೂ ಅನುಕರಣೆಯೇ. ಆದರೆ ಇದು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಜೀವನ ಕ್ರಮ, ಅದರ ಸಂಘರ್ಷ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯರು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನೆಲೆ ; ಸಹಜತೆ – ಇವುಗಳ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇದು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯು ಜೀವನದ ಸತ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಇದೆ. ಜೀವನದ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆಯು ಕೊಂಚ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಅತಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವು ಮುಖ್ಯವಾದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯ.

ಕ. ವೆಂ. ರಾಘವಾಚಾರ್ ಅವರು 'ನಂದಾನೆನಪು' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಕುರಿತು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

"ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಮೂಲ ಆಯಾ ಜನತೆಯ ಧರ್ಮಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಒಗೆತವೂ ಹೀಗೆಯೇ. ಗ್ರೀಕ್ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ

ನಾಟಕ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾತು ದ್ರಾಮ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಡ್ರಾಮ). ಡ್ರಾಮ ಎಂದರೆ ಮಾಡಿದ್ದು, ಮಾಟ, ಕೃತಿ, ಕಾರ್ಯ ಎಂದರ್ಥ. ಹಾಗೆಯೇ ನಾಟಕಶಾಲೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸರಿಮಾತು ಥೆಯಾತ್ರೊನ್ (ಇಂಗ್ಲೀಷ್, ಥಿಯೇಟರ್). ಥೆಯಾತ್ರೊನ್ ಎಂದರೆ ನೋಡುವ ಸ್ಥಳ ಎಂದರ್ಥ. ಎಂದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಮಾಟ, ಕಿವಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಕಣ್ಣು. (ರುದ್ರನಾಟಕದ ಹೆಸರು ತ್ರಗೋದಿಯ).

ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಪ್ರಧಾನ ಗುಣವೆಂದರೆ – ಸಮರೂಪತೆ, ಸಪ್ರಮಾಣ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಮರಸದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸುವುದರಿಂದ ಬರುವ ಒಟ್ಟಂದ. ಈ ಸಮರೂಪತೆ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಂಶದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಡಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಮೇಳ ಗೀತಗಳನ್ನೂ, ಒಂದಡಿ, ಎರಡಡಿ, ಮೂರಡಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂವಾದಿಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಬಹುದು. ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ನುಡಿಗೆ ನುಡಿ, ಅಡಿಗೆ ಅಡಿ – ಹೀಗೆ ಜವಾಬಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವ ಮರುನುಡಿಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮೇಳಗೀತಗಳು ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಾಗಿ ಎರಡು ಸದೃಶ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಭಾವ, ಬಂಧ, ಛಂದಸ್ಸು, ರಾಗ, ತಾಳ – ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಎಡಮುರಿ ಬಲಮುರಿಯ ಪಡಿಯಚ್ಚು. ಈ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಗೀತಗಳಿಗೆ ಅನುಗೀತಗಳೆಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಅನುಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಕಟ್ಟಡ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳಿರುವಷ್ಟು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಮ್ಯ ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮೇಳಗೀತದ ಬಲಮುರಿ ಎಡಮುರಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಚರಣಕ್ಕೆ ಕೊನೆವಾಡು ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು

ಲಕ್ಷಣಕಾರರು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ –

1) ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ
2) ಕಾಲೈಕ್ಯ
3) ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ

ಇವು ಮೂರೂ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದುವೆ ? ಇವು ಯಾವಾಗಲೂ ಮೀರಬಾರದ ನಿಯತ ನಿಯಮಗಳೇ ? ಈ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಆಂತರಿಕ ಕಾರಣಗಳೇನು ? ಬಾಹ್ಯ ಕಾರಣಗಳೇನು? ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಐಕ್ಯಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

1. ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ : ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಕುಗಳಾಗಲಿ, ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವಿಷಯಗಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ನೇರವೂ ಹತ್ತಿರವೂ ಆದ ಸಂಬಂಧವಿರಬೇಕು.

ಗಮನವೆಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಕಥಾ ವಿಷಯದ ಮೇಲೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗದ ಮೇಲೆ ನೆಟ್ಟಿದ್ದು ಒಬ್ಬ ಪ್ರಧಾನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಘಟನ ಜಾಲ - ಇವು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಎದ್ದು ಕಾಣಬೇಕು. ಕಥೆಯ ಪೂರ್ವೋತ್ತರಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ತಿಳಿದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಉಪಕ್ರಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಅಡಕವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಕಥೆಯ ಪರಿಪಕ್ವ ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಅನುಗೂಡಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಬೇಕು.

2. **ಕಾಲೈಕ್ಯ :** ಮೊದಮೊದಲು ಕಾಲೈಕ್ಯ ನಿಯಮವಿರಲಿಲ್ಲ.

3. **ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ :** ನಾಟಕದ ಕಥೆಯ ಸ್ಥಳ ಎಡೆಯಿಂದ ಎಡೆಗೆ, ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಬದಲಾಯಿಸಕೂಡದು. (ಹೆಚ್ಚಿನ ಓದಿಗೆ: ಕ. ವೆಂ. ರಾಘವಾಚಾರ್ 1973 ನಂದಾನೆನಪು 1973, ಪು. 158-159, 168-169, 180-181, 182-183)

ವಾಸ್ತವವಾದ ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೂ ಅನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಗೆ ಶತಮಾನಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಈಗ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಇದನ್ನು ಹೊಸ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಾದ ಒಂದು ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಪದವಾಗಿದೆ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವತಾವಾದದ ಪರಿಶೀಲನೆಯು ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸಿವೆ ಎನ್ನುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ವಾಸ್ತವತೆ ಎನ್ನುವುದು ಕಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪದ ಮಾತ್ರ, ವಾಸ್ತವತಾವಾದ ಮೊದ ಮೊದಲಿಗೆ ಸರಳವಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು.

ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳು

ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳು ಮಾತಿನ ಸಂಕಥನಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಮಾತು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅವಕಾಶ, ಬರಹ ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಅವಕಾಶ. ಬರಹ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಪರಿಕರವೂ ಆಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಇತರ ವಿಜ್ಞಾನಗಳೂ ಇವತ್ತು ನಮಗೆ ಸಂಕಥನಗಳು. ಅವುಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಕಥನಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮಗೆ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಕಥನಗಳು ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಜ್ಞಾನವು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂವಾದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು

ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಷ್ಟು ನಿಜವೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ನಿರೂಪಕನೂ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವೂ ಅಷ್ಟೇ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವವು ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಕಥನ ಎನ್ನುವುದೂ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನವೂ ಹೌದು. ಅದು ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿರುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಲಕ್ಷಣವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಯಾವುದು ಇದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಸಂಗತಿಗಳು ಮೊದಲು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಘಟನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ಸೂಚನೆಯು ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬೇಕು. ಯಾವುದೇ ಘಟನೆಗಳು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಅದು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಆಗಿದೆ. ಯಾವಾಗ ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಆಗ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ನೈತಿಕವೂ ಆಗಬಹುದು. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನೈತಿಕವಾದ ವಿವರಣೆಗಳು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದವನು ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಬರೆವಣಿಗೆ

1922–23 ರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ಕೊ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರ್ ಜೊತೆ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರವಾಸ ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾಗ, ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರಕಾಶಕರ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ, ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್ ತನ್ನ ಕಲಾಜೀವನದ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದ MY LIFE IN ART ಎಂಬ ಆ ಪುಸ್ತಕದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದ ಮೊದಲು ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ 1924 ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯ್ತು, ತಿದ್ದಿದ ರಶ್ಯನ್ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕೃತಿ ರಶ್ಯಾದಲ್ಲಿ 1926 ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿತು. ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ಅಭಿನಯವನ್ನು ರಿತ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗ–ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಮುಂದೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದ. (ಅಮೆರಿಕಾದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿದಮೇಲೆ ಕ್ರಮೇಣ ಆತನ ಆರೋಗ್ಯ ಹದಗೆಟ್ಟು ನಟನೆಯನ್ನು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಂದಣ ಜೀವನ ದಲ್ಲಿ ಆತ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಲೇಖನ–ಅಧ್ಯಾಪನ, ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶನಗಳಲ್ಲೇ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ.)

1930 ರಲ್ಲಿ ಆತ, ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಏಳು ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಅಡಕವಾಗುತ್ತವೆಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿಸಿದ್ದ :

1. ನನ್ನ ಕಲಾಜೀವನ (ರಂಗಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಕ್ರಮಿಸಿದ ಸೋಪಾನಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ : ಆಗಲೇ ಪ್ರಕಟವಾದ್ದು.)
2. ನಟ ನಸ್ವಯಂ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕಾಯಕ – An Actor's work on Himself
3. ಪಾತ್ರದ ಅನುಸಂಧಾನ– Working on One's Role

4. ಪಾತ್ರದ ಅನುಸಂಧಾನ

(ಹಿಂದಿನ ಪುಸ್ತಕದ ಮುಂದುವರಿಕೆ ; ಪಾತ್ರದ ಅಭ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕ, ಗುಪ್ತ, ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕ್ರಿಯಾವಂತನಾಗುವಂಥ ಸೃಜನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗ್ಗೆ ವಿವೇಚನೆ.)

5. ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆ.
6. ನಿರ್ದೇಶನ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು
7. ಒಪೆರಾದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶನ, ಅಭಿನಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು–ಕುರಿತು.

ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್ ಬರೆದದ್ದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತಿದ್ದುತ್ತಿದ್ದ, ಬದಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗ ಬರವಣಿಗೆ ಅವನ ಕಾಲಾನಂತರ ಪ್ರಕಟವಾದಕಾರಣ, ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಮುದ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಅನುವಾದಗಳಿಗೂ ಮೂಲಕೃತಿಗಳಿಗೂ ನಡುವೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಉಳಿದಿವೆ.

ರಶ್ಯಾದಲ್ಲಿ 1951–64 ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ತಜ್ಞರ ಸಂಪಾದನ ಸಮಿತಿ ಆತನ ಸಮಗ್ರ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕೆಳಗಿನ ಎಂಟು ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿತು :

1. ನನ್ನ ಕಲಾಜೀವನ (ಹಿಂದೇ ಪ್ರಕಟವಾದ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ)
2. ನಟನ ಸ್ವಯಂ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕಾಯಕ – I (ಅನುಭವದ ಸೃಜನಪ್ರಕ್ರಿಯೆ)
3. ನಟನ ಸ್ವಯಂ ಶಿಕ್ಷಣದ ಕಾಯಕ – II (ಭೌತಿಕ ಪಾತ್ರನಿರ್ವಾಣ)
4. ಪಾತ್ರ ಕುರಿತು ನಟನ ಅಭ್ಯಾಸ
5. ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಲೇಖನಗಳು, ಭಾಷಣಗಳು E. (1877–1917)
6. ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಲೇಖನಗಳು, ಭಾಷಣಗಳು E. (1917–1938)
7. ಪತ್ರಗಳು (1886–1917)
8. ಪತ್ರಗಳು – II (1917–1938)

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ ; ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು. ಸಂ–IX-X)

ಶೆಪ್ಕಿನ್, ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯ ಶುಮ್ಸ್ಕಿಗೆ ಹೀಗೆ ಬರೆದ 'ನೀನು ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿ ನಟಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ನಟಿಸಬಹುದು, ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ನಟಿಸುವುದು'.

"ನಿಜವಾಗಿ ನಟಿಸುವುದು ಎಂದರೆ, ಕ್ರಮಪ್ರಕಾರ, ತರ್ಕ ಬದ್ಧವಾಗಿ, ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ನಟಿಸುವುದು ; ನಿಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆ ಐಕ್ಯವಾಗಿ ಹಾಗೆ ಚಿಂತಿಸಿ, ಶ್ರಮಿಸಿ, ಅನುಭವಿಸಿ ನಟಿಸುವುದು",

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ-19) ಇಲ್ಲಿ ಅವನು ನಿಜವಾಗಿ ನಟಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಘಟನೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಕೂಡಾ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಘಟನೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿವರಣೆಗೆ ದಕ್ಕುವ ವಿಚಾರವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಆಯಾಮವು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಒಬ್ಬ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ.ಅವನು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇದ್ದ. "ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ ಕೋಮಲವೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಗುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವಂಥದೂ ಆದ ಬದುಕನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸ ಲಿಫ್ಟ್, ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯುಳ್ಳ ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಶರೀರ ಮತ್ತು ಶಾರೀರಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರಬೇಕು."

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ-21)

ಈ ಮಾತು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಒಂದು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಥರ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಆಗ ಅದರ ಆಯಾಮವು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಒಂದು ಕುತೂಹಲದಾಯಕವಾದ ಅಂಶವಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ನೀತಿ ಕತೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದರ ಬದಲು ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಥರ ಭಾವಿಸಿದರೆ ಆಗ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜೀವ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಕಳೆದು ಹೋದುದನ್ನು ನಿಜವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವುದು. ಅದರ ಇತಿಹಾಸಕಾರನಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ ಖಗೋಳಶಾಸ್ತ್ರದ ಪಿತಾಮಹಾ ಭೂಮಿಯು ಚಲಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದ. ಇದರಿಂದ ಭೌತವಿಜ್ಞಾನವು ಒಂದು ಹೊಸದಾದ ಆಯಮವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಇದರ ಪ್ರಭಾವವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಆಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ನಾವು ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೂ ಭಿನ್ನವಾಯಿತು. ಅವನು ಬರುವವರೆಗೆ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಸಿದ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ ಇತ್ತು. ಅವನ ಪ್ರಭಾವವು ಅನೇಕ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದು ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೊಪರ್ನಿಕಸ್ ವಾದವು ಒಂದು ಕತೆಯು ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅವನ ಅನಂತರ ಯಾವುದು ಹೇಗೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗಿದೆ ಎಂದೂ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಅದು ಹಳೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಮಾದರಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಭಾವನೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ರೂಪ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯು ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಿದ್ದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಲಯವನ್ನು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿತ್ತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅದು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು ಸರಿ. ಆದರೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಎಲ್ಲವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ಅದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಹೀಗಾದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಣಿತ ಮತ್ತು ಅಂಕಿ ಅಂಶಗಳು ಹೀಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಗಣಿತವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಉದ್ದೇಶವೇ ಬೇರೆ. ಗಣಿತ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಗಣಿತವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಾವು ನಾಟಕಗಳ ಸಂಕಥನದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮದ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿಗದಿ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅನೇಕವನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಬಲ್ಲೆವು. ಹೀಗೆ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ. ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಾವು ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಲೇಖಕನೂ ಒಂದು ನಿಯಮವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಲೇಖಕನು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿಯಮವನ್ನು ಮುರಿದು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾವು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಬರಹದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ವಿವಿಧ ಸಂಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಸಂಕಥನಗಳು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾವಾಗಲೂ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರವೇ ಬಳಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಒಬ್ಬ ಮಾತಾಡುವವನಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿ. ನವ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಕ, ಉಪಮೆ, ಕಾವ್ಯ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ನಿಜ. ರೂಪಕವು ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ತಂದು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯ

ಎನ್ನುವುದು ವೈರುಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದೇ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು ಅದರ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಸೂತ್ರವನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಂದು ವಸ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಬಯಕೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು ಮತ್ತೊಂದು ಮಾತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳು ನಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳು, ರೂಪಕಗಳು, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇವು ನಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿಯೂ ಮಹತ್ವ ಇದೆ. "ನಮ್ಮ ಕಲಾಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪ್ರತಿ ಬಾರಿಯು, ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷಣವೂ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಬದುಕುತ್ತಿರಬೇಕು."

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ;
ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು. ಸಂ–25)

ಆದರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಿಶೇಷಣ ಅಥವಾ ಭಾಷಿಕವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅತ್ಯಂತ ಮೂಲವಾದ ಘಟಕ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ವಾಸ್ತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಅದು ಹೊರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪರೀಕ್ಷೆ, ಅನುಭವ, ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಕಾರಣಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ.

ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ಮಾತುಗಳಿಂದ ನೋಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಬರಹಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಗಂಭೀರವಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇದೆ. ಅದು ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ, ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹಾಗೂ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ನಿಜ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಭಾಷೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ನಮಗೆ ಒಂದು ತತ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳು ನಮಗೆ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮರೆತು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲವೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ನಾಟಕದ ಕತೆಯನ್ನು ಲೇಖಕ ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಘಟನೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಂದೇಹವು ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳ ಅರಿವು ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿದರೂ ಅದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ

ಮಾತು ಗಮನಾರ್ಹ. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ, ಮೊದಲಿಗೇ ಜೀವಂತ ಭಾವಗಳ ಘನವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗದೆ ಹೋದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಟೊಳ್ಳುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ಬಗೆಯ ರೂಢಿಯ 'ಸಮಯ'ಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತವೆ.

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ–34)

ಅದು ಸಂವಾದಿಯೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೇ ಇತಿಹಾಸಕಾರನೂ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಾತಾಡಲಾರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಇದರ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ. ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಅತ್ಯತ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಸಹಜವಾದ ಎರಡನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಬರೀ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಂತಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಶೈಲಿಗಳು ಕೂಡಾ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಇದು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ನಮಗೆ ಒಂದು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವ ಥರ ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವಿವೇಚನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡಲಾರೆವು. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಂಕಥನಗಳು ಹೇಗೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ಅದು ನಡೆದ ಘಟನೆಯು ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಏನಾಯ್ತು ಎನ್ನುವುದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ವಿವೇಕವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಅದನ್ನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ತಿರುಚಲೂಬಹುದು. ಒಂದು ಕತೆಯು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಸಂಗತಿಯು ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಬೇರೆ ಥರ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇವತ್ತು ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ರಚನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ರಚನಾವಾದವು ಅನೇಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇವತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವರು ರಚನಾವಾದವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಮಾತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಚನೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘಟನೆಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೂ ಇರುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಆಶಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಳೆದು ಹೋಯಿತು ಎಂದಾದರೆ ಭೂತಕಾಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಕಳದು ಹೋದ ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಆಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಯಾವುದು ಕಳೆದು ಹೋಗಿವೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದರ

ಭಾಷಿಕ ಚಹರೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಯಾವುದು ನಡೆದು ಹೋಗಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಮಿಥ್ಯೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಡೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು: ಗಾಂಧಿಯವರು ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಇದ್ದರು. ಅದು ಸತ್ಯ. ಗಾಂಧಿಯವರು ಇದ್ದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ ಅದು ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಇರುವುದು ಘಟನೆಗಳು. ರಚನಾವಾದವು ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಾವು ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ನಿಜ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಇದು ನಮಗೆ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ ಕೂಡಾ. ನಮಗೆ ಕಾರಂತರನ್ನು, ಕುವೆಂಪು ಅವರನ್ನು ಹಾಗೂ ಮಿರ್ಜಿಯವರನ್ನು ಓದುವಾಗ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೇಗಾಗಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲಸಗಳು ಆಗಿವೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದವರಲ್ಲಿ ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಕೂಡಾ ಪ್ರಮುಖನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನ ಎದುರು ನಿಸರ್ಗವಾದ, ಸಂಕೇತವಾದ, ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮುಂತಾದ ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದು ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ಇದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದಂತೆ ನವೀನ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಎನ್ನುವುದೂ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂದಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಇವತ್ತು ನವ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ನವ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳೂ ಇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತಂತ್ರ ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದಿತು. "ಈಗ ನಾನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ, ರಂಗಭೂಮಿಗಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಯಾರು ತಮ್ಮ ಚೆಲುವನ್ನೇ ಬಂಡವಾಳ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೋ ಅಂಥ ವರಿಗೂ ಆಕರ್ಷಕ ಉದ್ಯೋಗ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವವರಿಗೂ ಆಶ್ರಯಸ್ಥಾನವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಂಥವರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಮೌಢ್ಯ, ವಿಕೃತ ಅಭಿರುಚಿ, ಪಕ್ಷಪಾತ, ಒಳಸಂಚು, ಸುಳ್ಳು ಸಿದ್ಧಿ ಮುಂತಾದುವನ್ನೂ ಈ ಕಲೆಯ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲದಂಥ ಇತರ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಶೋಷಕರು ಕಲೆಯ ಮಾರಕ ಶತ್ರುಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಕಠಿನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗ ದಿದ್ದರೆ ಅವರನ್ನು ರಂಗದಿಂದ ಉಚ್ಚಾಟಿಸಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ....

ಹೀಗೆ ಹೇಳಿ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮತ್ತೆ ಸನ್ಯಾಳ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದರು ; ಮುಂದುವರಿಸಿದರು "ಈಗ, ಇದೇ ಕಡೆಯದಾಗಿ ನೀನು ನಿಶ್ಚಿತ ನಿರ್ಧಾರ ಕೈಗೊಳ್ಳಬೇಕು, ಖಂಡಿತವಾಗಿ ನೀನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಕಲೆಯನ್ನು ಸೇವಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಏನೇ ತ್ಯಾಗವನ್ನಾದರೂ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ನಿನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಎನ್ನುವುದನ್ನು."

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ-41)

ಈ ಮಾತು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ತಂತ್ರಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವರಣೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ವಾದಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿವರಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ಅನೇಕ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದು ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟು ಬಂದ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣವಾದವೂ ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದು ನಿಜ. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಮಾಜ ವಿಜ್ಞಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕರಣೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬೇಕಾದವು. ಲೆನಿನ್ ಪ್ರತಿಫಲಾತ್ಮಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ಹೇಳಿದನು. ಆದರೂ ನಮಗೆ ಈವತ್ತು ಕೂಡಾ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಗದ್ಯದ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಅದು ಕೆಲವು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಗಳು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಪದವು ಅಲ್ಲ.

ನೀವು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯುಕ್ತರಾಗಿರುವಾಗ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ನಿಮ್ಮ ಹೊರಗಿನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನೊಳಕ್ಕೂ ಈ ಶಿಕ್ಷಣ-ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಒಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ನೀವು, ಕಲ್ಪನಾ ಶಕ್ತಿಯ ವೃದ್ಧಿಗೆ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು, ಗಮನದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ' ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕೂಡ, ಅಷ್ಟೇ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಒದಗುತ್ತವೆ.

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ-114-115)

ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಹೀಗಾದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಾನದಂಡ. ಅದುವೇ ವಾಸ್ತವವಾದ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಇರುವ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಸರಳ ದ್ವಂದ್ವ ಎಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ ದ್ವಂದ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಲ್ಲಿ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಹಾಗೆ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಹೀಗಾದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಮಾನದಂಡ. ಅದುವೇ ವಾಸ್ತವವಾದ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಇರುವ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯ. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಸರಳ ದ್ವಂದ್ವ ಎಂದು ಯಾರೂ ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಆದರೆ

ದ್ವಂದ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಲ್ಲಿ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಹಾಗೆ ಇದೆ.

ನಾಟಕವನ್ನು ಅಗತ್ಯವಾದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಯಾವತ್ತೂ ವಿಭಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಡಿ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳೇ ನಿಮಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿಬಿಡಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡಬೇಡಿ. ಕೊನೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಚಿಕ್ಕ ವಿವರದ ತನಕ ಯೋಚಿಸಿ ಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂಥ, ಅಂಥ ವಿವರಗಳಿಂದ ಘನವಾಗಿರುವಂಥ ದೊಡ್ಡ ಭಾಗಗಳಿರಲಿ ; ಈ ದೊಡ್ಡ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನೇ ಮೇರೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಅಖಂಡ ಪ್ರವಾಹದ ಕಾಲುವೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ.

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ–151)

ಈ ನಾಟಕದ ತಿರುಳು, ಎಂದರೆ ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ನಾಟಕವೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂಥದು ಯಾವುದು ಅಂತ. ಅನಂತರ, ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ.

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ–151)

ನಿತ್ಯದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವೆಂದರೆ, ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೋ ಅದು, ಯಾವುದು ನಿಜವಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೋ ಅದು. ಆದರೆ ರಂಗಸತ್ಯವೆನ್ನುವುದು, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವಂಥದು ಆದರೆ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ 'ಸಂಭವನೀಯವಾದುದು'.

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ–167)

ನಿಮ್ಮ ಸತ್ಯವಂತಿಕೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ನಿಮ್ಮ ದಾರಿಸೂಚಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು, ನಿಮ್ಮ ಸತ್ಯವಂತಿಕೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ನೀವು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ನಿಮಗಿರುವ ನಂಬಿಕೆಯ ಜೊತೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಸರಿದಾರಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಸುತ್ತದೆ.

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ–190)

ವಾಸ್ತವವಾದವು ಯಾವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಹೇಗೆ ಕೆಲವು ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಬಂದಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು: ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥ, ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ವಾಸ್ತವವಾದ ಸಹಜವಾದ ಮತ್ತು, ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆ. ವಾಸ್ತವ ವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ದೃಶ್ಯೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ವಿವರಿಸಬಹುದು. ಅದನ್ನು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಮೂಲಕವೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬಹುದು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಮೂಲಕವೂ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಬಹುದು. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತಾವಾದ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ ವಾಗ್ವಾದ ನಡೆದದ್ದು ಸತ್ಯ. ಆಧುನಿಕತೆಯು ಬರುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ತತ್ವವು ಇತ್ತು. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸೂತ್ರವೂ ಹೌದು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ಬಂಡವಾಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆಂತರಿಕವಾದ ಒಂದು ಸೂತ್ರವೂ ಇದೆ. ಬಂಡವಾಳವಾದ ಎನ್ನುವುದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ರಚನೆಗಳನ್ನು ಅದುವೇ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ.

"ಕಲೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ನೀತಿನಿಷ್ಠೆ ಅಥವಾ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಇರಬೇಕಾದ ಶಿಸ್ತು" ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡ ಈಗ ಮಾತನಾಡುವುದು ಪ್ರಯೋಜನವಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ, ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಅವತ್ತಿನ ಪರೀಕ್ಷಾ ಪ್ರಯೋಗ ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ತನಕ ಪುಟ್ಲೈಟ್ಗಳ ಎದುರು ಬಂದು ನಿಂತದ್ದೇ ಇಲ್ಲ.

ಹಾಗೇ ಸೊಗಸು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕುರಿತು : ಸಹಸ್ರಗಟ್ಟಲೆ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವೃಂದದ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಟಕೀಯ ಸೊಗಸು ಯಾವ ಶಕ್ತಿ ಯನ್ನು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವ ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೀವು ಕಂಡೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ.

"ಇನ್ನು ಆ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದೆಂದರೆ– ತರ್ಕಬದ್ಧತೆ ಹಾಗೂ ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ, ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಅನೇಕ ಸಲ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ ಅಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಅದು ಎಲ್ಲಾ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಬಂದಿದೆ, ಮುಂದೂ ಬರುತ್ತದೆ."

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES
ಅನುವಾದ ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ–307)

ನಿಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಾವು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ರೀತಿಯ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲೋ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಸ್ತುಗಳ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ ; ಹೀಗೆ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದು ಅವು ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದಹಾಗೆ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಒಂದು ಸರಣಿ ಒಂದು ಗಮನಕೇಂದ್ರ ಸರಣಿ ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿ, ಆ ಸರಣಿಯನ್ನು ಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹೊತ್ತಿ ಆರುವ ಈ ದೀಪಸರಣಿಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯ್ತು ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹೇಳಿದರು,

"ಯಾವುದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಏನು ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ನೀವು ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ವಸ್ತುಗಳ ಸರಣಿ, ಒಂದು ಘನವಾದ ರೇಖೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಹಾಗಿರಬೇಕು –ಇದು ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು.

ಆದರೆ, ಆ ರೇಖೆ ಫುಟ್ಲಿನಿಂದ ಈಚೆ ನಮ್ಮ ಭಾಗದಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ; ಒಮ್ಮೆ ಕೂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಕಡೆಗೆ ಅಲೆದು ಹೋಗಬಾರದು."

(ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ AN ACTOR PREPARES ಅನುವಾದ ; ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ; ಪು.ಸಂ–378)

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಒಂದು ಸಮಾಜದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಧ್ವನಿಗಳು ಇವೆ. ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೂ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿದರು. ಔರುಬಾಕ್ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣೆಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಲುಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾವು ಯಾವ ಸಮಾಜವನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ವೈಚಾರಿಕವಾದ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅದು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ದಾಖಲೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಏರಿಳಿತಗಳು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಗೆಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ. ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವು ಹೇಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ರಾಜಕಾರಣದ ಕುರಿತು ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯು ಯಾವ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮೂಲಭೂತವಾದ ಅಂಶ.

ನಾವು ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬಂದುದು ನಮಗೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲದ ಅನಂತರ. ಇದರ ಅನಂತರ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಅನೇಕರು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರು. ಒಂದು ವರ್ಗದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅರಿವು ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವರ್ಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಮಿತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಜೊತೆಗೆ ಬಂದುವು ಎಂದು ನೋಡಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಜನರಲ್ಲಿ ಮೌಲ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಬದಲಾದವು. ಇದು ಹೀಗೆ ನಡೆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಿತಿಗಳ ಕುರಿತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಬಂದವು. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ನಿಷೇಧಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಅದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ವರ್ಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ರೂಪ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತವಾದ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ರೂಪ ಎನ್ನುವುದೂ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದೂ ಕೆಲವು ವಿಧಿ ನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಲೇಖಕನು ಅದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೆಬರ್ ನೀತಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನೀತಿ

ನಮ್ಮ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿಷಯನಿಷ್ಠವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು.

ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ ? ಇದು ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೇ ಅಥವಾ ಇದು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಒಂದು ವರ್ಗದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪದ ಕಥನ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಇದರ ಅರ್ಥವು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ದಲಿತ ಲೇಖಕನ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಉಳಿದ ಲೇಖಕರ ವಾಸ್ತವ ಅಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು: ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ವಾಸ್ತವದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಅವರ ವಾಸ್ತವ ಎಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ವರ್ಗದ ನಿತ್ಯದ ಜೀವನ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಜೀವನ. ಮತ್ತೊಂದು ಅದನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಕ್ರಮ. ನಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದು ವಾಸ್ತವದ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ರಚನೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಎರಡೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಕರೆಯೋಣ ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರೆ ಕೇಳಿದ್ದ. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಅನ್ವಯವಾಗುವುದು ಅಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಯಾರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ? ಯಾರು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇವತ್ತು ಅನೇಕರು ಹಣ ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗವು ಅದರ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ನಾವು ಯಾವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಅನುಕರಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಮೀಸಲು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹೇಳಬೇಕು. ಹಣ ಎನ್ನುವುದು ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಮ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ನಾವು ಅದನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗವು ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುವುದು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವಾಸ್ತವವು ಬದಲಾಗುವುದನ್ನು ನಾಟಕಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದು ಸತ್ಯ, ವಾಸ್ತವವಾದವು ಕೇವಲ ಬರೀ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಕರತನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಕೂಡಾ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದೆ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ನಮ್ಮ ನೋಟಗಳ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಎನ್ನುವುದು ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಉಪಮೆಗಳ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಲ್ಲ. ಬರಹವನ್ನು ಅದು ಶೃಂಗಾರ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೇ.

ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ನಮಗೆ ಅದರ ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಮೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು

ವಾಸ್ತವವಾದದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಸತ್ಯವು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಡೆರಿಡಾ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಅದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಡೆಲ್ಯೂಜ್ ಭಾವಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಆಲೋಚನೆಗಳು ನಮಗೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಮೇಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಹೆಗೆಲ್ ಕೂಡಾ ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸಂಕಥನವು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಕಥನವು ಭಿನ್ನ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು: ಪತ್ರಿಕೆಯ ಬರಹಗಳೂ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥನ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಅದು ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದವು ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ನೈಜ ಕಲೆಯನ್ನು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಕೂಡಾ ಸತ್ಯ.

ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗಳು

ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು: ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಆಶಯ. ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇದೆ. ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವುದೇ ಆಗಬಹುದು. ನಿರೂಪಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ; ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ನಿರೂಪಣೆ, ಕತೆಯ ನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣೆ. ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಒಂದು ಥರ ಇದ್ದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯು ಇನ್ನೊಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಯಾವತ್ತೂ ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮಿಥಾಲಜಿ ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವವನು ಭಾಗವತ. ಆದರೆ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಚನ ಮಾಡುವುದು, ನಿರೂಪಿಸುವುದು, ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು – ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪದಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮವು ಇರುತ್ತದೆ. ಬರೆಯುವುದು ಕೂಡಾ ನಿರೂಪಣೆ. ಬರಹ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ

ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳೂ ಇವೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿದ್ದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಿದ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಈಚಿನ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಲೇಖಕನೂ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡಿದರು. ಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಪರಂಪರೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಸಮಾಜವೂ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಸಮಾಜವು ಕೂಡಾ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ಎದುರು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಅದು ಒಂದು ಕತೆಯಾಗಿಯೂ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಬಹುದು. ಅದು ಕೂಡಾ ಘಟನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಹೌದು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಮಾತಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಅದನ್ನು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಕಥನ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೆದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಅಲ್ಲದೆ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಹಿಂದೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದು ಥರ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಬಂದಾಗ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಬೃಹತ್ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ರಚನೆಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಆಧುನಿಕ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಗಳು ಭಿನ್ನವಾದ ರಚನೆಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಳ ಗೀತೆಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ರೊಮಾಂಟಿಕ್ ಪಂಥವು ಬಂದಾಗ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಭಿನ್ನವಾಯಿತು. ಮತ್ತೆ ನಾವು ಜನಪದ ಕತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಥನಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಭೂತ ಮತ್ತು ದೆವ್ವಗಳ ಜಗತ್ತು ಇತ್ತು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ದೆವ್ವಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಸಹಕಾರ ಎರಡೂ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಜನರು ಕತೆಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಳಿದರು. ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡಾ ಕಾರಣ ರಹಿತವಲ್ಲ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಆವರಣವು ಇರಬೇಕು ಎಂದು ಅನೇಕರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನು ನಿಗದಿ ಮಾಡಿದರು. ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂಜಾವದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಅವರು ರಾತ್ರಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಅದು ಬಿಡುವಿನ ಕಾಲ. ಆಗ ಯಾವುದೇ ಕೆಲಸವು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಯಾರು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆಯೋ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅವರು ತನ್ನ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು

ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯ ಸಂಕೇತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ಒಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ನಾಟಕವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಅದು ರಾತ್ರಿಯದ್ದು.

ಆಧುನಿಕ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೂ ಹೇಳುವವನ ಬಯಕೆಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕತೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಮಾತಾಡುವುದೂ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ಎರಡೂ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಭಾವನೆಗಳು ಇವೆ ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲಾ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅದು ಕಥನಗಳು ಆಗುತ್ತವೆ. ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾಲದ ಅನಂತರ ಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮವು ಸಿಕ್ಕಿತು. ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳ ಸಂಬಂಧ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಹೇಳಿದರು. 1920ರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಮೊನ್ ಫರ್ನೆಂಡಿಸ್ ಒಂದು ವಾದವನ್ನು ಹೇಳಿದ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಅದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಬಾಯಿಪಾಠದಿಂದ ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನಾವು ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಅನೇಕ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯ ಲೇಖಕರು ಕೂಡಾ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅನಾಚಾನವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು. ಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕ ರೂಪ ಎನ್ನುವುದು ನಾವು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದರ ಮೂಲ 'ನಾವೆಲ್ಲಾ'. ಆದರೆ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯ ರಚನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸೌಂದರ್ಯದ ಗುಣವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಏಕತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಹಲವು ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಒಂದು ಸಂಯೋಜನೆಯು ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕಥನಗಳೂ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಹಳ್ಳ ಬಂತು ಹಳ್ಳ, ಸ್ವಪ್ನ ಸಾರಸ್ವತ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಸಣ್ಣ ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಿತಿಯುಳ್ಳದ್ದು. ನಾಟಕವು ಭಿನ್ನ. ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳು.

ಸಾರ್ತ್ರೆ ಇದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಇದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎರಡನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು

ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಒಂದು ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನಾವು ಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆ ಇರುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯೂ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸೂತ್ರವು ಇದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಸಮಾಜವನ್ನು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದೆ. ಅದು ಸಮಾಜದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಕತೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಒಂದು ಸಮಾಜವು ಇರಲಾರದು. ಸಾರ್ತ್ರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗಕ್ಕೂ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲು ಇರುವ ಒಂದು ಪರಿಕರವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮೆಲುಧ್ವನಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಗುತ್ತದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕತೆಗಳು ನಮಗೆ ಇದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಕತೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಬೇಕು ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಮಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾರೆವು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕತೆಗಾರ ಮೊಪಾಸನ ಕುರಿತು ಹೇಳಬೇಕು: ಅವನು ಫ್ರೆಂಚ್‌ನ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ. ಅವನು ಅನೇಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಆದರೂ ಕಾದಂಬರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಣ್ಣ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಸತ್ಯ. ಅವನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಲೇಖಕ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಅವನ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯು ಆಗಿದೆ ಹೌದು. ಅವನು ಹೇಳುವ ಕತೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಎಂದು ಸಾರ್ತ್ರೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವು ಶಾಶ್ವತವಾದ ರೂಪವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರ ಚಹರೆಯು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ನಮಗೆ ಮುಂದೆ ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಮಗೆ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ಅದು ಯಾಕೆ ಅದರ ಖುಶಿ. ಸಾರ್ತ್ರೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳಿದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೆಂದರೆ ಅದು ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಚಾರವೂ ಹೌದು. ಅವು ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಒಂದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಅನುಭವ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾರ್ತ್ರೆ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನಾಸಿಯಾ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯೂ ಹೌದು. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರೂಪವನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ ಕೃತಿಯೂ ಹೌದು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ವಿವಿಧ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯು ಸಾರ್ತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರಿವು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು

ಇದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತದೆ. ಭವಿಷ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾವು ಬದುಕುವುದು ವರ್ತಮಾನ. ನಮಗೆ ಮುಂದೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು ಮತ್ತು ಪರಿಚಯವೇ ಇಲ್ಲ ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳನ್ನು ನಾವು ಇವತ್ತು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ವರ್ತಮಾನವು ನಮಗೆ ಒಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. ಅದು ನಮಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಕ್ತವೂ ಆಗಿದೆ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತೇ ಇಲ್ಲದ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಈಗ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಾವು ಇವತ್ತು ಏನು ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ನಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತ ವರ್ತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಅದ್ಭುತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕು. ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ. ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಭೂತಕಾಲವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅತ್ಯಂತ ಘಟ್ಟಿಯಾದ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನೂ ಹೌದು, ಹಾಗೆಂದು ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ನಾವು ಸಂಭ್ರಮಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ತಾಲರು ಮಾಡಿದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದರೆ ಇದು. ಆದರೆ ವರ್ತಮಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ವೈಭವೀಕರಣವನ್ನು ರೊಮಾಂಟಿಕರು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಕಳೆದು ಹೋದ ಸಂಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪಗಳು ನಮ್ಮ ಬರಹದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಶಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ರೂಪವು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದೇ ಬೇರೆ. ಅದರ ಚಿತ್ರವೂ ಭಿನ್ನ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ತಡವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಬಹಳ ಬೇಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಒಂದು ಮಾತು ಇದೆ: ಜರ್ಮನಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕಥನವು ಇತ್ತು ಆದರೆ ಕಥನ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಕತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ನಾವು ಕಥನವನ್ನು ನಮ್ಮ ನೆನಪಿನ ಉಗ್ರಾಣದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಹಾಗೆ ಮಾಡಲಾರೆವು. ಕತೆಗೆ ಮತ್ತು ನೆನಪಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಓದಬಹುದು. ಓದದೆ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ನೆನಪಿನ ಭಾಗವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅನೇಕ ಕತೆಗಳು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ನಮಗೆ ನಿತ್ಯದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದ. ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ನಮಗೆ ಅನೇಕವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಒಂದು. ಅವನು ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರುಚಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಅವನು ಬೇರೆ ಥರ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಕಾವ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯರಾದ ಮನುಷ್ಯರು ಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು

ನಿಯಮಬದ್ಧವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಲವೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದೇ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಲವು ಏಕವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಸೀಮಿತವಾದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೈಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾಲ ಕಲ್ಪನೆಯು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಗ್ರಾಮಗಳು ಮತ್ತು ರೈತರು ಕೂಡಾ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಹೇಳುವ ಕಾಲವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಎನ್ನುವುದು ಬೆಂಜಮಿನ್‌ನ ನಿಲುವು. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಮತ್ತು ಅವರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ನಿಲುವು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಆಧುನಿಕಯುಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಹೊಸದಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೆಂಜಮಿನ್ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಬೆಂಜಮಿನ್ – ದಿ ವರ್ಕ್ಸ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ ಇನ್ ದಿ ಏಜ್ ಆಫ್ ಮೆಕಾನಿಕಲ್ ರಿಪ್ರಡಕ್ಷನ್) ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನುವುದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ. ಹಾಗೆಯೇ ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯು ಮಾತ್ರ. ನಿಜವಾದ ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹ. ಆಧುನಿಕ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಅದರ ವಿರೋಧದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಾಫ್ಕಾ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಬೆಂಜಮಿನ್‌ನ ನಿಲುವು. ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಒಬ್ಬನ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೇ ಸಂಸಾರದ ಕಥನವನ್ನು ನಿರೂಪಣೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಜನಾಂಗ ಮತ್ತು ಅದರ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಒಂದು ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದನ್ನು ದುರಂತ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇದು ನಡೆದರೆ ದುರಂತ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಮಗೆ ಅದು ಒಂದು ದುರಾದೃಷ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಕುತೂಹಲ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಇದೆ. ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಮನುಷ್ಯರ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಹಿಂದೆ ಬಂದ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗಳು ಜನರು ಮತ್ತು ಅವರ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಥನಗಳು ನಮಗೆ ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಇದರ ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಬೇಕು: ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಇವೆ. ಕತೆಗಳು ನಮ್ಮ ವಾಕ್

ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಹೇಳುವ ಪರಂಪರೆಯ ಹತ್ತಿರವಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಇರುವ ಒಂದು ರೂಪ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಕಥನ. ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೂ ನಾವು ಹೇಳಬಲ್ಲೆವು. ಅದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇರುವ ಕಷ್ಟವೆಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಯಾವುದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ದೊಡ್ಡದು. ಅದು ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಬಹುದು. ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು ನೋಡುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಇದನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಥರ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಮತ್ತೆ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಮಗೆ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ನಾಟಕ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ದೃಶ್ಯ. ಕಾಣುವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಸಾರ್ತ್ರೆ ಮಾತ್ರ ಮೊಪಾಸನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ಬರೀ ಹೇಳುವಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದರ ಬದಲು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕಥನ ಮತ್ತು ಹೇಳಿದ ಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಹೇಳುವ ಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವವನು ಯಾವ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಯಾವುದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೆಯುವಾಗ ಕತೆಗಳು ತನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವು ಬೇರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಲೇಖಕರ ಸಂಬಂಧವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ಥಳ, ಅವನ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ನಾವು ಇವತ್ತು ಹೇಳುವ ಬರೀ ಒಂದು ಅನುಭವದಿಂದ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ನೀಲನಕ್ಷೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಕತೆಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ಘಟನೆಗಳ ಮೊತ್ತವಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಚಹರೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಸಂಕಥನವೂ ಹೌದು. ಎರಡೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಹಿದೇನ್ ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದು ಒಂದು ನಿಲುವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದೂ ನಿಜ. ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಕಥನವೂ ಹೌದು. ಕತೆ ಎನ್ನುವುದು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದು ಕತೆ. ಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಾಲವು ಒಂದು ಥರ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಕಾಲವು ಆ ಥರ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾವು ಕಾಲವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ಗಡಿಯಾರವೂ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಹಗಲು ಮತ್ತು

ರಾತ್ರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಒಂದು ಉಪಕರಣವೂ ಹೌದು. ಅದು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಅನುಭವವೂ ಹೌದು. ಕಾಲವನ್ನು ನಾವು ಸರಳ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಕಲ್ಪಿತವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅದು ಇದ್ದಕ್ಕಿದಂತೆ ಸ್ಥಾನಾಂತರ ಹೊಂದುವ ಸಂಗತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಯಾವುದು ಕತೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಹೇಳುವವನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಕತೆಯೂ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನುಭವದ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ರೂಪ ಎಂದು ಅನೇಕರು ಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದವು ಈಗ ಎಷ್ಟು ಮುಂದುವರಿದಿದೆ ಎಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ವಯಂಪ್ರಮಾಣವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಈಗ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ಅನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಅದು ಕೂಡಾ ತಾರ್ಕಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಡೆದಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅದನ್ನು ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ರೂಪೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿಲುವು ಎನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವಕಾಶ ಮತ್ತು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ ಇರುವುದು ನಿಜ. ಅದು ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಒಂದು ಸಂಕಥನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾವು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮ ಮಾತು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದಾದರೆ ಅದು ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗಳು

ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಕಾರ. ಅದು ಈಗ ಒಂದು ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಶೈಲಿಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹದಿನಾರು ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ತರುವಾಯ ಬಂದ ಕಾದಂಬರಿಯು ನಮಗೆ ಹೊಸದಾದ ಪ್ರಕಾರವೂ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ನಮ್ಮ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು: ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳು ಇದ್ದವು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವಚನಗಳು ಇದ್ದವು. ಮತ್ತೆ ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಬಂದವು. ಇದೆಲ್ಲಾ ನಡೆದ ಮೇಲೆ ನಮಗೆ ಗದ್ಯದ ರೂಪವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ವಡ್ಡಾರಾಧನೆಯನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಶೈಲಿಯು ಒಂದು ಥರ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂವಹನದ ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಒಂದು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿದ್ದರೆ ಸಂವಹನ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಳಸುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂವಹನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಗಮಕವು ಸಂವಹನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಮಾತಾಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂವಹನ ಇದೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಸಂವಹನದ ಭಾಗ. ಕೈಯ ಸನ್ನೆಯು ಕೂಡಾ ಸಂವಹನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಬೇರೆ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಅವಲಂಬಿತವೂ ಹೌದು. ದೇವನೂರರ ಕುಸುಮಬಾಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅದನ್ನು ನಾವು ಕಾವ್ಯವೇ ಅಥವಾ ಅದು ಗದ್ಯದ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪವೇ ಎಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಗುಣ ಮತ್ತು ಗದ್ಯದ ಚಹರೆ ಎರಡೂ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ವಾಗ್ವಿಲಾಸವೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ರೋಮಾಂಟಿಕ್ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಇವತ್ತು ಅನೇಕರು ಕಾದಂಬರಿ, ಕಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಗದ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಥನದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕತೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವ ಧ್ವನಿಯು ಇದೆ. ಆದರೂ ಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಹುತ್ವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಹಿಗೆ ಇದ್ದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ ಅನೇಕರು ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಂದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಚರ್ಚೆಯೆಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದ ವಿವರಣೆಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಯಾವುದು ದಕ್ಕಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ವಾಸ್ತವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.,ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದೂ ಈವತ್ತು ಒಂದು ಹಗಲು ಕನಸಿನ ಥರ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ನಮಗೆ ಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತೇವೆ.,ಯಾವುದು ಯಾವ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವೇ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವುಗಳು ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಇಸವಿಗಳು ಮತ್ತು ಅದರ ಮಂಡನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರು ಯರೋಪಿಯನ್ನರು ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಅವರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಅದರ ಕುರಿತು ಬರೆದದ್ದು ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಜಗತ್ತಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಆದ್ದರಿಂದ

ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸತ್ಯ ಹೇಗೆ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಇದರ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ತಮ್ಮ ವಾದವು ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಯುರೋಪಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಹರೆಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ್ದು. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕವು ಇಬ್ಸನ್ ಶುರು ಮಾಡಿದ ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವನು ಸಂಕೇತವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಏನು ನಡೆಯುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ. ಅವನ ಸಂಕಥನಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು.

ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯ. ಲೇಖಕ ಉದ್ದೇಶವು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಜರಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಅವನು ಹೇಗೆ ನೋಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವನ ಉದ್ದೇಶವೇನು ಎನ್ನುವುದೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ನಾವು ಇದನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಗಮನಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಲೇಖಕನು ಯಾವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಜೊತೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅವನ ನಿಲುವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯು ಕೂಡಾ ಭೂತಕಾಲದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಹೇಳುವುದು ಕಳೆದು ಹೋದುದನ್ನು. ಆದರೆ ಅದು ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆ ಆದರೆ ಅದು ಮತ್ತೆ ಮುಂದಿನ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಅದು ನೀಡುವುದು ಮುಂದಿನ ಭವಿತವ್ಯದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಆಯಾಮವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಆಯಾಮವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಥನದ ಶೈಲಿಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷಿಕ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ದಿನ ನಿತ್ಯದ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವು ಇದೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅವುಗಳು ಮತ್ತೆ ಏನೋ ಆಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಆಕರ್ಷಕ ಪದಗಳ ಗುಚ್ಚವೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಲಯದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ವರ್ತಮಾನದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೂ ಹೇಳಬಹುದು – ನಾಟಕವು ತನ್ನ ಕಥನದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಆಯಾಮಗಳು ಬೇರೆ. ಕತೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಗತಿಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದವಂತೂ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ವಿಧಾನವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದು ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವು ಹೇಳುವ

ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ ಅಥವಾ ಅದರ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಾವು ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತವೆಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆಯೋ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಇರುವುದು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದಾದರೂ ಅದು ಕೂಡಾ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಅದರ ಕಾರಣವು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಂಕಥನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಕಥನವನ್ನು ನಾವು ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದಿಗಿನ ಮುಖಾಮುಖಿ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಆಂತರಿಕ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕವು ವಿಶಿಷ್ಟವೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಲೇಖಕ ಉದ್ದೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಂತರಿಕ ತರ್ಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಅದನ್ನು ನಾವು ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಅಥವಾ ಅನ್ ಅಥೆಂಟಿಕ್ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಥನ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ನಾವು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಬೇಕೇ ವಿನಃ ಮತ್ತೆ ಯಾವುದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಅನೇಕ ಭಾಷಿಕ ಚಹರೆಗಳು ಇವೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕತೆ, ಅದರ ಸಂಯೋಜನೆ, ಅದರ ಅನುಕ್ರಮತೆಯೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೂ ಹೌದು. ಬಹುಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕವು ಒಂದು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಇರುವುದೂ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಕೇವಲ ಒಳಗಿನ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿದರೆ ಅದು ರೂಪನಿಷ್ಠರ ನಿಲುವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕರತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಅನುಕ್ರಮತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಭಾಷೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಸಮ್ಮಿಶ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ನೋಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ರೂಪನಿಷ್ಠರು ಒಂದು ವಾದವನ್ನು ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಂತರಿಕ ಸ್ವರೂಪವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದನ್ನು ಕೃತಿಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅಗತ್ಯವೆಂದೂ, ಅದರ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದೂ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದೇ ಅನೇಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು. ಕೇವಲ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅನೇಕ ಭಾಷಿಕ ಚಹರೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಬಳಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ಅನೇಕತೆಯು ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅನೇಕತೆಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವುದೇ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಆಶಯದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾವು

ನೋಡುವಾಗ ಅದನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಭಾಷಿಕ ಸಂಕರವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ನಾಟಕವು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ರಚಿತವಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಅದು ಕಂಪೋಸ್ ಆಗಿದೆ. ಭಾಷಿಕ ಸಂಕರತೆಯೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದು ನಿಜವಾಗಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆಯೋ ಎಂದು ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಆಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆ. ಅದು ಗತವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಗತದ ಕುರಿತಾದ ಭ್ರಮೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಹೇಳುವ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ನಾವು ಅನೇಕವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗ ನಾವು ಯಾವದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆದರೆ ಈ ಕುರಿತು ನಾವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ವಿವರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಅಥವಾ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಾವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿದರೂ ನಾವು ಮೊದಲು ನೋಡುವುದು ಅದರ ಆಶಯವನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದನ್ನೂ ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಅನೇಕರು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರೂಪವೂ ಕೂಡಾ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಹೌದು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಎಂದರೆ ಇದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದೂ ಹೌದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಪಂಥಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಕಲೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಅವಶ್ಯಕತೆಯು ಇಲ್ಲದೇ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ನಾವು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಹೋಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಲು ಹೋಗುವುದೇ ಇಲ್ಲವೋ ಆಗ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯು ಗೌಣವಾಗಿ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಬಂಧದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ಓದುವುದು ಬರೀ ಒಂದು ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಿಲುವು.

ಆಶಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವುದು ಒಂದು ಕ್ರಮ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಅದರ ಆಶಯವು ಯಾವ ಬಗೆಯದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೂ ಇದೆ. ಆಶಯ ಮತ್ತು ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ರಚನೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಇಡೀ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಗ್ರಂಥವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದು ಕೆಲವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದು ಎಂದರೆ ಜೀವನದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡುವುದು. ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಜೀವನದ ಅನೇಕ ಮುಖಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಮತ್ತೆ ನಾವು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು. ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿತ್ತು. ಅದು ಮನುಷ್ಯರು ಸಮಾಜವನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ನಿರೂಪಿಸಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾಜದ ಅನೇಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸಂಕಥನವು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ಗುಣವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರತೀಕಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವೂ ಭಿನ್ನ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಉದ್ದೇಶಗಳೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಏಳುಬೀಳುಗಳ ವಿಚಾರಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ.

ಶೈಲಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಏನು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಶೈಲಿ ಎಂದರೆ ಅದು ನಿರ್ವಾತದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಯಾವತ್ತೂ ಪದ ಮತ್ತು ವಾಕ್ಯಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಅಲ್ಲ. ಯಾವ ಪದವನ್ನು ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಹೇಗೆ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಶೈಲಿ ಎಂದು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಆಲೋಚನೆಯ ಪಂಥದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಲೋಚನೆ, ಅವನ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಆಲೋಚನೆಯ ಪಂಥ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಆಯಾ ಕಾಲದ ಶೈಲಿಗಳು ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಶೈಲಿಯು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ನಾವು ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವವರು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಶ್ರೇಣೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ಹೇಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಯಾವುದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಾರದು ಎಂದು

ಅವರೇ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವ ಎನ್ನುವುದು ಮೇಲು ನೋಟದ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಯಾರು ಆಳುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಯಾರು ಆಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದರ ಸರಿಯಾದ ಚಿತ್ರಣವು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಧು ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ (ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಆನ್ ಥಿಯೇಟರ – ದ ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಅಂಡ್ ದ ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್) ಆದ್ದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕಥನಗಳು ಒಬ್ಬ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಠ್ಯಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಯಾವುದನ್ನು ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ ಅದನ್ನು ದಾಖಲೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪರಿಕರಗಳೂ ಇರಬಹುದು. ನಾವು ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅತ್ಯಂತ ಸಲೀಸಾಗುವಂತೆ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದು ತಾಯ್ನೆಲ ಎನ್ನುವುದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ.,.ಲೇಖಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ಲೋಕದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳ ನಡುವೆ ಅದು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಲೇಖಕನು ಹೊರಗೆ ಮತ್ತು ಒಳಗೆ ಎಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಾಗದಷ್ಟು ಅನುಭವ ಎನ್ನುವುದು ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಳ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಮಗೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯೂ ಹೌದು.. ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಮಹತ್ವ ಏನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕ ಲೇಖಕರು ನಮಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. .

ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ನಿಸರ್ಗವೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಿದೆ ಎಂದು ಗ್ರೀಕರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಗ್ರೀಕರು ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಒಂದು ಧನಾತ್ಮಕವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ಒಂದು ಮಹತ್ವವು ಇದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಒಂದು ಏಕತೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕವಾದ ಚಿಂತನೆಯು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವರು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ನಿಲುವುಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಜೊತೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಇದೆ. ಅದು ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅವರು ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಅದರ ಮೂಲಕ ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಜೀವನವನ್ನು ಹೇಳಿದ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಘನತೆಯು ಇದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಯಾವ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂದು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವಗಳ

ಮೂಲಕ ಜನರು ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೂ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದೂ ಜೀವನದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಅದು ಅದೃಶ್ಯದ ರೂಪಕವೂ ಅಲ್ಲ. ಅವನ ಆತ್ಮ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಆಶಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಅವನು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಕೂಡಾ ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಇದೆ. ಜೀವನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಇದರ ನಡುವೆ ಪ್ಲೇಟೋ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಂದು ವಿವೇಕವೂ ಇದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಶಕ್ತಿಯು ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಗ್ರೀಕರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಆಸೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅವನ ವಿನಾಶವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಗ್ರೀಕರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಜಗತ್ತನ್ನು ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಇದು ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಥನಗಳು

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈವತ್ತು ನಮ್ಮ ಎದುರು ನಾನಾ ನಮೂನೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಲು ನಮಗೆ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯು ಅನುಕೂಲವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ನಿಯಮವು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸತ್ಯ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಒಂದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತು ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಸಂಕಥನವನ್ನು ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಬರವಣಿಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ನಮಗೆ ಒಂದು ಕಥನ ಥರ ಕಾಣುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಥನವು ನಮಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ಥರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅನೇಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ರಚನೆಯು ಇದೆ. ಕಥೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ರಚನೆಯು ಆಗಿದೆ. ಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಬಹುದು ಇಲ್ಲವೇ ಅದು ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವೂ ಆಗಬಹುದು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಕ್ರಮಗಳು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೌದು. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ

ಎಂದು ಈಚೆಗೆ ಅನೇಕರು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ನಾವು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ನಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಓದುವುದು ಎಂದರೆ ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯ ಮಾಡುವುದೂ ಹೌದು. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಆಗಿದೆ ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಘಟಕಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅದರ ಕುರಿತಾದ ಅನೇಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತಳೆದಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೂ ಇದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಮಾಡಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಅವು ನೀಡುತ್ತವೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇವು ಕೊಡುವ ಒತ್ತು ಕೂಡಾ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅನೇಕರು ಹೇಳಿದ್ದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಕೇಳಲಾಗಿದೆ ಎಂದೂ ನೋಡಬೇಕು. ಸಾವಿರದ ಒಂಬೈನೂರ ನಲುವತ್ತರ ಸುಮಾರಿಗೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಕಾರರು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಬಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪದವೆಂದರೆ ಸಂಕಥನ ಹಾಗೂ ವಿಜ್ಞಾನ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಸಂಕಥನಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಿಜ್ಞಾನ ಮಾಡುವುದು ಎನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಚರ್ಚೆಗೆ ಬಂತು. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನವು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದು ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಸಂಕಥನವೊಂದರಿಂದ ಏನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಅದು ಕೂಡಾ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಭಿತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಅಲ್ಲವೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಅಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಶಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹೇಳಲು ನಿರೂಪಣೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಯಾವುದೇ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಒಂದು ನಿಯಮವು ಇದೆ ಎಂದು ಡೆರಿಡಾ ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದವು ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಸಂಕಥನಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿತು. ಫ್ರೆಡ್ರಿಕ್ ಜೇಮ್ಸನ್ ಮಾತ್ರ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಂದು ಆತ್ಯಂತಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧವು ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯು ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿಲುವು. ಯಾವುದೇ ಸಂಕಥನಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಒಂದು ನಿಕಟವಾದ ರೂಪವು ಇರುತ್ತದೆ. ಆಶಯ ಮತ್ತು ರಚನೆಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಆಶಯವನ್ನು ಹೊರತು ಮಾಡಿದ ಒಂದು ರಚನೆಯು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಬಹುದಾದ ಮಾತುಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉಪಮೆ, ರೂಪಕ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಂಕಥನ ಎನ್ನುವುದು

ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ಆಗ ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಸುಲಭ. ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಆಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಇದೆ. ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಒಂದು ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವುದು ಅದರ ಸಂಕಥನಗಳು. ನಡೆದ ಘಟನೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು ತಪ್ಪಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರೆ ಆಗ ಅದರ ಅರ್ಥವು ಅಪಾರ್ಥವಾಗುವ ಒಂದು ಅಪಾಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಕಥನ ಎನ್ನುವುದು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಯಾವುದು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆಯೋ ಅದೆಲ್ಲವೂ ಕತೆಗಳು ಅಲ್ಲ. ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ಮಾಡುವುದು ಸತ್ಯ ಎಂದು ಅರ್ಥ.

ದುರಂತ ಎನ್ನುವುದೂ ನಮಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು ಇದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಜಾಗವು ಇದೆ. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಒಂದು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತ. ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ದೇಶದ, ಒಂದು ಸ್ಥಳದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿಯು ಅಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬಂದಾಗ ನಿರೂಪಣೆಯು ಬೇಕೆ ಎನ್ನುವುದು ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವು ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ವಾದವಾಗಿತ್ತು. ಚರಿತ್ರೆಯು ಬದಲಾಗುವಾಗ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ಥರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಗಡಿ ಮತ್ತು ಪ್ರದೇಶಗಳು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯು ಒಂದು ಅಂಶವು ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಾರ್ತ್‌ನ ನಿಲುವು (ನೋಡಿ : ರೋಲಾಂಡ್ ಬಾರ್ತ್ 1977 ಇಮೇಜ್, ಮ್ಯೂಸಿಕ್, ಟೆಕ್ಸ್ಟ್, ಪುಟ 79) ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ನಿರೂಪಣೆಯ ಉತ್ಪತ್ತಿಯು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಜ್ಞಾನ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಜ್ಞಾನವು ಅರಿಯುವಿಕೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತಿಳುವಳಿಕೆ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದರೆ ಅದು ಹೇಳುವುದು ಅಥವಾ ಬರೆಯುವುದು ಆಗಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ನಿರೂಪಕನು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೇಳುವುದು ತನಗಾಗಿ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ತಾನು ಹೇಳುವುದು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೂ ಇರಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವವನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕೇಳುವವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಒಂದು ರಾಚನಿಕತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯು ಕೂಡಾ ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ., ಕಥೆಯನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವು ಮಾತ್ರವೇ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು

ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದು. ಕಥನದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಬೇರೆ ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅವನು ಸಂಕೇತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೂಡಾ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಬೇರೆಯಾದರೆ ಅದರ ಸಂಕೇತಗಳು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಅರ್ಥಗಳು, ಕಥನ ಚಿಹ್ನೆಗಳು ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಂಕೇತ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಬೇನಾಮಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬಾರ್ತ್ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಕೂಡಾ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಅವನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯು ಕೂಡಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ನಾವು ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡಿದರೂ ನಿಜ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಅದರ ನಿರೂಪಣೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಮಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇರೆ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳು ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕಾದರೆ ನಮಗೆ ಅದರ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ರಚನೆಯ ವಿಧಾನಗಳೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬಾರ್ತ್ ಭಾವಿಸಿದ್ದ. (1996ರಲ್ಲಿ) ನಿರೂಪಣೆ ಎನ್ನುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಇರುವ ತರ್ಕಗಳು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಬಳಸಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾಕ್ಯವು ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕೂಡಾ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಒಂದು ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಣೆ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆಯೋ ಅದು ಸಂವಹನದ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಹೌದು. ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಮತ್ತು ಲೇಖಕರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಾರ್ತ್‌ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಯಾರು ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಯಾರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಿಲುವು. ನಾವು ಬಳಸುವ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ನಮಗೆ ಒಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಲು ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ನಾವು ನಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಧರಿಸುವ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳು ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೆಟ್ಟಿಂಗ್‌ಗಳಿಗೆ ನಿತ್ಯದ ಆವರಣವು ಇರುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕವು ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ

ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚೆಮಾಡುವಾಗ ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಇದು

ತುಂಬಾ ಹಳೆಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಹೌದು. ಜಾನಪದ ಎನ್ನುವುದು ನಮ್ಮ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಳೆಯದು ಆದರೆ ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೊಸದು. ಹೊಸತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಇರುವ ಮಾನದಂಡವು ಕಾಲದ ಜೊತೆಗೆ ಮಿಳಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ನಿಜ. ನಾಟಕವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ನಮಗೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ರೂಪ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ಮಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಮಾನದಂಡವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳು ಇದ್ದವು. ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕವಾದ್ದು. ಮತ್ತೊಂದು ಚರವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥದ್ದು. ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಯು ನಮಗೆ ನಿತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು ಮೀರಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಭಾವಾರ್ಥ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸತ್ಯ, ಅದು ನಿರಂತರ, ಅದು ಸಜೀವ, ಅದು ಶಿವ, ಅದು ಲೌಕಿಕವನ್ನು ಮೀರಿದ್ದು ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಮಯವು ಅನೇಕವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಅದನ್ನು ನಾಟಕದ ಕಥನಕ್ಕೆ ತರುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವೂ ಇರಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಅದರ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಾಲ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಿತ್ಯದ ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಸೂರ್ಯ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರರ ಚಲನೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಮಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಹೌದು. ಕಾಲವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯ. ಅಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಹೋದದ್ದು, ಈಗ ಇರುವುದು ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಬರುವುದು ಇದು ನೇರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಥರ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾಡಬಹುದು. ಕಳೆದು ಹೋದ ಅನುಭವ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಖಚಿತ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬದಲು ಮಾಡಲಾರೆವು. ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಾವು ಅದನ್ನು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಇದು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು ನಾವು ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇದೆ. ಅದನ್ನು ಪುರಾಣಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕೃತ, ತ್ರೇತ, ದ್ವಾಪರ ಮತ್ತು ಕಲಿ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸ್ಮಶನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಾಲ ಪುರುಷನ ಕಲ್ಪನೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟ .ಪುರಾಣಗಳು ಕಾಲವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ್ದು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಬಹುತೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕಾಲವು ನಮ್ಮನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಲವು ನಮ್ಮ ದೆಸೆಯ ಮೇಲೆ ವಿವಿಧ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಇದು ಅದರ ನಿಲುವು. ಕೃತಯುಗವು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಕಾಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಆದರೆ ತ್ರೇತಾಯುಗವು ಬಂದಾಗ ಸತ್ಯದ ಅಂಶವು

ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮ ಒಳ್ಳೆಯವನು. ಆದರೆ ರಾವಣ ಕೆಟ್ಟವನು. ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಅವನತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ವಾಪರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಕೆಡುಕು ಇದೆ. ಒಳ್ಳೆಯವರು ಪಡಬಾರದ ಪಾಡು ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಕಲಿಯುಗದಲ್ಲಿ ಅಸತ್ಯ, ಅನ್ಯಾಯ ಮುಂತಾದವುಗಳು ತುಂಬಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ರಾಮ ಅಂಥ ಒಬ್ಬ ಇದ್ದ, ರಾಮನು ಈಗ ಇದ್ದಾನೆ, ರಾಮನು ಮುಂದೆ ಬರಬಹುದು. ಈ ವಾಕ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆಗುತ್ತಾನೆ, ಆಗಬಹುದು, ಆಗುತ್ತಿದೆ ಇವುಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಜಾನಪದವು ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರಾಜನಿದ್ದನಂತೆ. ಅವನಿಗೆ ಒಬ್ಬಳು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರಿಯಾದ ಮಗಳು ಇದ್ದಳಂತೆ. ಇದು ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಜಾನಪದ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಕಾಲವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜಾನಪದವು ಕಾಲವನ್ನು ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಜೊತೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎದ್ದು ಕಾಣದ ಚರಿತ್ರೆಯು ಹೀಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಜಾನಪದದ ಒಂದು ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ನಾವು ರಮ್ಯ ಕತೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಆಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ರಮ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗ್ರೀಕ್ ರಮ್ಯ ಕತೆಗಳು ಇದನ್ನು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ನಾಯಕನು ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳು ಭಿನ್ನ. ಅವರು ಅಶ್ವದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗತಿ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಸ ಎಂದೇ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಈ ಥರದ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳು ನಮಗೆ ಜಾನಪದದಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ನಾಯಕನು ಬರುವುದು, ಯುದ್ಧವನ್ನು ಮಾಡುವುದು, ಸ್ಥಳವನ್ನು ದಾಟಿ ಹೋಗುವುದು, ಕಾಲದ ಸಮತಲವನ್ನು ದಾಟುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ಕಾಲಾತೀತವಾಗುವುದೂ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಗೂಢವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಸಾಕ್ಷಿ ಸಮೇತ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದದ ರಮ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ರಮ್ಯದ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ತಿರುವುಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ರಮ್ಯ ನಾಯಕನು ಅನೇಕವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಅದೃಷ್ಟವು ಸಹಾಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವನದು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಎನ್ನುವ ಜೀವನದ ಕ್ರಮವೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರಣಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆ ಎನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗ್ರೀಕ್‌ನ ರಮ್ಯ ಕತೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆಗಿನ ರಮ್ಯ ಕತೆಗಳು ಯಾವುದೇ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಕ್ಕನ್ನು ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಕಾಪಿರೈಟ್ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲ. ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಕಥನಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಕಾಪಿರೈಟ್ ಹೊಂದುವುದು ಅಂದರೆ ಅದು ನಮ್ಮ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಹಕ್ಕು ಇರುವ ಹಾಗೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕನು ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಯಕನಂತೆ ಇರುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಕೆಲವು ಅತಿಮಾನುಷವಾದ

ಶಕ್ತಿಗಳು ನೆರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ತಾಯಿನಾಡು ಎನ್ನುವುದು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವನಿಗೆ ವಾಸ್ತವದ ಜಾಗವಿದೆ. ಹಾಗೆಂದು ಅವನು ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಅದರ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದವನು ಅಲ್ಲ. "ಒಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರ" "ಒಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳು ಮುದುಕಿ ಇದ್ದಳು" ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದದ ನಾಯಕನು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಹಾರಬಲ್ಲ. ಅವನು ಹಾರುವ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಏರಬಲ್ಲ. ಅವನ ಕುದುರೆಗೆ ರೆಕ್ಕೆಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಕೊಂದು ರಾಜಕುಮಾರನು ಮದುವೆಯೂ ಆಗಬಲ್ಲ. ಇದು ಒಂದು ಅದ್ಭುತವೂ ಹೌದು. ಗ್ರೀಕ್‌ನ ರೋಮಾಂಟಿಕ್ ಕಥನಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕಥನದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಇದನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಥನದ ಅಂಶದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಹರೆಯು ಇದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಸ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಥನಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕನಸು ಮತ್ತು ಕಾಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಏಕತೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾಲೈಕ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ದರ್ಶನವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜಾನಪದ ಕಥನಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಮ್ಮ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು

1.	ಕನಸುಗಳಿಗೆ ಕಿನಾರಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ*	ರವಿಕುಮಾರ್	ರೂ.	70.00
2.	ಕಿಲಾರಿ *	ಡಾ. ಎಸ್.ಎಮ್. ಮುತ್ತಯ್ಯ	ರೂ.	50.00
3.	ಸಂವೇದನೆ (ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ)*	ಡಾ. ಎಸ್. ಮಾರುತಿ	ರೂ.	160.00
4.	ಬೆಳಕಿನ ಪಾದ *	ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ನಾಯಕ್ ಡಿ.	ರೂ.	40.00
5.	ಪಾತ್ರಗಳು ಇರಲಿ ಗೆಳೆಯ *	ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರಾವ್ ಅಣತಿ	ರೂ.	50.00
6.	ದೂಸ್ರಾ *	ರವಿಕುಮಾರ್	ರೂ.	60.00
7.	ನೆಲದ ಮರೆಯ ನಿಧಾನ *	ಸಿದ್ದು ಯಾಪಲಾಪರವಿ	ರೂ.	40.00
8.	ಅಪರೂಪದ ಮನುಷ್ಯ *	ಆತ್ಮಕೂರ ವಾಮನಾಚಾರ್ಯ	ರೂ.	80.00
9.	ವಸಂತಸ್ಮೃತಿ *	ಡಿ.ಅರ್. ನಾಗರಾಜ್	ರೂ.	70.00
10.	ಮಹಿಳೆ ಮತ್ತು ದುಡಿಮೆ *	ಡಾ. ಬಿ.ಹಚ್. ಅಂಜನಪ್ಪ	ರೂ.	200.00
11.	ಸರ್ವಜ್ಞನ ವಚನಗಳು	ಡಾ. ಕೆ.ಅರ್. ಗಣೇಶ್	ರೂ.	200.00
12.	ಕೃತಿಪ್ರವೇಶ (ಪ್ರೊ. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಸಮಗ್ರ ಅವಲೋಕನ)*	ಡಾ.ಎಸ್.ಎಸ್.ಅಂಗಡಿ.	ರೂ.	100.00
13.	ಮಣ್ಣಿನ ಕವಿತೆ *	ಡಾ. ನಿಂಗಪ್ಪ ಮುದೇನೂರು	ರೂ.	60.00
14.	ಸೊಂಡೂರು ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ *	ಡಾ. ನಿಂಗಪ್ಪ ಮುದೇನೂರು	ರೂ.	160.00
15.	ಲಿಖಿತ – ಅಲಿಖಿತ *	ಡಾ. ಎಸ್.ಎಮ್. ಮುತ್ತಯ್ಯ	ರೂ.	160.00
16.	ವರ್ತಮಾನ *	ಬಿ.ಪಿ. ಶಿವಾನಂದ ರಾವ್	ರೂ.	85.00
17.	ಗಾದೇಯ ಮಾತು *	ಪ್ರೊ. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೇಂಕಟೇಶ್	ರೂ.	25.00
18.	ಹಡೆ ಏರಿಸಿದ ಸೂರ್ಯನ ಕುದುರೆ *	ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾವ್ ಅಣತಿ	ರೂ.	25.00
19.	ನಿಜದ ಬೆಳಗು *	ಅಕ್ಕಿ ಬಸವೇಶ್	ರೂ.	30.00
20.	ವಚನ ಬೆಳಗು *	ಡಾ. ನಾಗರಾಜ ಎಂ.	ರೂ.	70.00
21.	ವರದಿಗಾರರೇ ಈ ಕಡೆ ಸ್ವಲ್ಪ ನೋಡಿ*	ಪಿ. ರಾಜೇಂದ್ರ	ರೂ.	60.00
22.	ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ	ಪಿ. ರಾಜೇಂದ್ರ	ರೂ.	70.00
23.	ವೇದ–ತಂತ್ರ–ಸಂಸ್ಕೃತಿ *	ಡಾ. ಜಿ.ಬಿ. ಹರೀಶ್	ರೂ.	90.00
24.	ಸಖ–ಸಖಿ (ಗಜಲ್‌ಗಳು) *	ರವಿ ಹಂಪಿ	ರೂ.	40.00
25.	ಆಕಾಶದ ಹಾಡು *	ಅನಸೂಯದೇವಿ	ರೂ.	120.00
26.	ಬಿಂಬದೊಳಗಣ ಪ್ರಾಣ *	ಡಾ. ಹೆಬ್ಬಾಲೆ ನಾಗೇಶ್	ರೂ.	50.00
27.	ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕನಸುಗಾರ ಕುಮಾರರಾಮ _	ಓಂಕಾರಪ್ಪ	ರೂ.	250.00
28.	ಮಳೆಗಾಲದ ಕಾಡು *	ಸ್ವಾಮಿನಾಥ	ರೂ.	30.00
29.	ವಾಲ್ಮೀಕಿ	ಡಾ. ಸರಜೂ ಕಾಟ್ಕರ್	ರೂ.	200.00
30.	ಕರ್ನಾಟಕ ಬುಡಕಟ್ಟು ಭಾಷೆ *	ಡಾ. ಎಸ್.ಎಸ್. ಅಂಗಡಿ	ರೂ.	225.00
31.	ಕತ್ತಲ ಬೆಳಗು *	ಜ.ನಾ. ತೇಜಶ್ರೀ	ರೂ.	40.00
32.	ನವವಿಸರ್ಗ *	ಡಾ. ಕವಿತಾ ರೈ	ರೂ.	130.00
33.	ಕಡಲ ತಡಿಯ ತಲ್ಲಣ*	ಉಷಾ ಕಟ್ಟೆಮನೆ ಡಾ. ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ	ರೂ.	150.00
34.	ಬಂಟರು ಬದುಕು ಮತ್ತು ಬದಲಾವಣೆ	ಡಾ. ಶೇಖರ	ರೂ.	300.00
35.	ಸೆಕ್ಸ್ ವರ್ಕರ್ ಒಬ್ಬಳ ಆತ್ಮಕಥನ	ಕೆ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ	ರೂ.	150.00
36.	ಈ ಕ್ಷಣ *	ಜ್ಯೋತಿ ಗುರುಪ್ರಸಾದ್	ರೂ.	65.00

37.	ಗಣೇಶನ ಬೆಂಗ್ಳೂರು ಯಾತ್ರೆ*	ಪ್ರಕಾಶ್ ಕೆ. ನಾಡಿಗ್	ರೂ.	65.00
38.	ಕೃಷ್ಣ ಕಷಾಯ *	ಪಿ.ವಿ. ರಾಮಚಂದ್ರ	ರೂ.	100.00
39.	ರಾವಣನ ಡೈರಿ	ಹಾ.ಮೈ. ಸೂರಿ	ರೂ.	150.00
40.	ಮೊಪಾಸಾನ ಕಥೆಗಳು	ಪಿ.ವಿ. ರಾಮಚಂದ್ರ	ರೂ.	350.00
41.	ತಂತಿ ಪಕ್ಷಿ *	ಜ್ಯೋತಿ ಗುರುಪ್ರಸಾದ್	ರೂ.	60.00
42.	ವಕ್ರರೇಖೆ *	ಡಾ. ಜಿ.ಬಿ. ಹರೀಶ್	ರೂ.	300.00
43.	ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿ *	ಡಾ. ಎಸ್. ನಾಗರತ್ನಮ್ಮ	ರೂ.	125.00
44.	ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಸಹಕಾರ ಮತ್ತು ನಾಗರೀಕ – ಕಾನೂನು ಭಂಗ ಚಳುವಳಿ *	ಡಾ. ಎಸ್. ನಾಗರತ್ನಮ್ಮ	ರೂ.	175.00
45.	ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಘರ್ಷ	ಡಾ. ರವಿ ಛಲವಾದಿ	ರೂ.	225.00
46.	ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಕಥನದ ಸ್ವರೂಪ *	ಡಾ. ರಾಜೇಂದ್ರ ತಗಡ್ಲಿ	ರೂ.	175.00
47.	ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ	ಪಿ. ರಾಜೇಂದ್ರ	ರೂ.	125.00
48.	ಊರು ಮನೆ (ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳ ಸಂಕಲನ)	ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಕೊಡಸೆ	ರೂ.	160.00
49.	ಮುಖಾ – ಮುಖಿ *	ಬಿ.ಪಿ. ಶಿವಾನಂದ ರಾವ್	ರೂ.	85.00
50.	ಜೋಲಿ ಲಾಲಿ *	ಜ್ಯೋತಿ ಗುರುಪ್ರಸಾದ್	ರೂ.	160.00
51.	ಅನಸೂಯಾ ಕಥೆಗಳು *	ಡಾ. ಅನಸೂಯಾ ದೇವಿ	ರೂ.	100.00
52.	ರಾಜಕೀಯ ಕಥೆಗಳು *	ಡಾ. ಜಿ. ವೀರಭದ್ರಗೌಡ	ರೂ.	100.00
53.	ಜನಪದ ಕತೆಗಳು:ಆಶಯಗಳು	ಡಾ. ವಾಮದೇವ	ರೂ.	160.00
54.	ಅಮೂರ್ತ ಕನ್ನಡಿ *	ಡಾ. ಟಿ.ಡಿ. ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	100.00
55.	ವ್ಯಾಸಕೂಟ ಮತ್ತು ದಾಸಕೂಟ *	ಡಾ. ಅನಸೂಯಾ ದೇವಿ	ರೂ.	250.00
56.	ಹೃದಯವಂತ ವಿಷ್ಣು *	ವಿನೋದ್ ಕುಮಾರ್ ಬಿ.	ರೂ.	95.00
57.	ಮಿಣ ಮಿಣ ಚೀಣಾ *	ತ್ರಿವೇಣಿ ಶಿವಕುಮಾರ್	ರೂ.	175.00
58.	ಸನೂತನ ದಾರ್ಶನಿಕರೂ *	ಸ್ವಾಮಿನಾಥ	ರೂ.	80.00
59.	ದಿಗ್ದರ್ಶಕರು*	ಅರುಣ್ ಎಲ್.	ರೂ.	80.00
60.	ವಚನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವಿಕಾಸ	ಡಾ. ಹಾ.ಮ. ನಾಗಾರ್ಜುನ	ರೂ.	80.00
61.	ಸರಸ್ವತಿ *	ಡಾ. ಬಿ.ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ	ರೂ.	300.00
62.	ನಿಡುಗಲ್ಲು ದುರ್ಗದ ಕಥನ *	ಡಾ. ಡಿ. ಕೆ. ಚಿತ್ತಯ್ಯ ಪೂಜಾರ್	ರೂ.	250.00
63.	ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಿಂತನೆಗಳು *	ಡಾ. ಹಾ.ಮ. ನಾಗಾರ್ಜುನ	ರೂ.	480.00
64.	ಕಮಲದೇಸಾಯಿ ಕಥೆಗಳು	ಅನು: ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆ	ರೂ.	120.00
65.	ಪ್ರೀತಿ ಏನೆನ್ನಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ	ರೂಪಾ ಎಲ್. ರಾವ್	ರೂ.	70.00
66.	ಹೆಜ್ಜೆ ಮೂಡದ ಹಾದಿಯಲಿ	ಸುಧೇಶ್ ಶೆಟ್ಟಿ	ರೂ.	160.00
67.	ಹಕ್ಕಿ ಹರಿವ ನೀರು	ಡಾ. ಕವಿತಾ ರೈ	ರೂ.	60.00
68.	ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ *	ಡಾ. ತಳವಾರ ವಾಮದೇವ	ರೂ.	110.00
69.	ಸಾಧಕರ ಹಾದಿ	ಕೆ.ಎನ್. ಪರಾಂಜಪೆ	ರೂ.	100.00
70.	ಸಾಧನಶೀಲ (ಡಾ. ಎ.ವಿ. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ ಅಭಿನಂಧನ ಗ್ರಂಥ)		ರೂ.	225.00
71.	ಗಡಿಪಾರು	ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆ	ರೂ.	150.00
72.	ರಾಜ್ಯಾಯಣ	ಪಿ. ರಾಜೇಂದ್ರ	ರೂ.	150.00
73.	ಇಂಧನ *	ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆ	ರೂ.	100.00
74.	Cosmic Joke	*Raghav Chinivar*	ರೂ.	250.00
75.	Urbanization Industrialization In Karnataka	*Dr. Chandrappa*	ರೂ.	480.00
76.	ಅಪ್ಪನ ಪ್ರತಿರೂಪ ಮತ್ತಿತರ ಕತೆಗಳು	ಡಾ. ಟಿ.ಡಿ.ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	100.00
77.	ನೀಲಕುರುಂಜಿ (ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳು) *	ಎಂ. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ	ರೂ.	220.00
78.	ಬಳ್ಳಾರಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಸ್ಥಳನಾಮಗಳು *	ಡಾ. ವೀರೇಶ್ ಬಳ್ಳಾರಿ	ರೂ.	200.00
79.	ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಭಾಷೆ ಕನ್ನಡ & ಶಿಕ್ಷಣದ ಹಕ್ಕುಗಳು *	ಡಾ. ಹಾ.ಮಾ.ನಾಗಾರ್ಜುನ	ರೂ.	170.00
80.	ವೀರ ವನ್ತೆ ದುರ್ಗವ್ವ	ಡಾ. ಎಲ್ಲಪ್ಪ ಕೆ.ಕೆ.ಪುರ	ರೂ.	100.00

81.	ಮಂಡ್ಯ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯಗಳು	ಡಾ. ಶೋಭ	ರೂ.	250.00
82.	ಕಾಗದದ ದೋಣಿ ಯಾನ–1	ಎಸ್.ಎಂ. ಪೆಜತ್ತಾಯ	ರೂ.	180.00
83.	ಕಾಗದದ ದೋಣಿ ಯಾನ–2	ಎಸ್.ಎಂ. ಪೆಜತ್ತಾಯ	ರೂ.	180.00
84.	ಶರ್ವಾಣಿ	ಸುನಿತಾರಾಜು	ರೂ.	70.00
85.	ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಡಗು	ಡಾ. ರಾಜು ಕೆ.ಎಸ್.	ರೂ.	80.00
86.	ನಮ್ಮ ರಕ್ಷಕ ರಕ್ಷಾ	ಎಸ್.ಎಂ. ಪೆಜತ್ತಾಯ	ರೂ.	40.00
87.	ಅಮ್ಮ ಹೇಳಿದ ಕತೆಗಳು *	ತ್ರಿವೇಣಿ ಶಿವಕುಮಾರ್	ರೂ.	60.00
88.	ನಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ–2011	ಸೃಷ್ಟಿನಾಗೇಶ್	ರೂ.	130.00
89.	ಸುದ್ದಿಯ ಹಿಂದೆ*	ಡಿ.ವಿ. ರಾಜಶೇಖರ್	ರೂ.	70.00
90.	ಮೈಲಾರ ಬಸವಲಿಂಗ ಶರಣರ ತ್ರಿವಿಧಿಕರಣ*	ಡಾ. ಹಾ.ಮಾ. ನಾಗಾರ್ಜುನ	ರೂ.	250.00
91.	ವೀರವನ್ತೆ ದುರ್ಗವ್ವ (ನಾಟಕ)	ಡಾ. ಯಲ್ಲಪ್ಪ ಕೆ.ಕೆ.ಪುರ	ರೂ.	70.00
92.	ಹಕ್ಕಿ ಹರಿವ ನೀರು	ಡಾ. ಕವಿತಾ ರೈ	ರೂ.	40.00
93.	ವೀರವನ್ತೆ ದುರ್ಗವ್ವ (ಕಾದಂಬರಿ)	ಡಾ. ಯಲ್ಲಪ್ಪ ಕೆ.ಕೆ.ಪುರ	ರೂ.	120.00
94.	ಲೋಕಾಮುದ್ರಾ (ನಾಟಕ)	ಡಾ. ಕವಿತಾ ರೈ	ರೂ.	50.00
95.	ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ	ಡಾ. ತಳವಾರ ವಾಮದೇವ	ರೂ.	110.00
96.	ಅಲ್ಲುಂಟು ನೆಂಟು	ಬಿ.ಎಸ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ	ರೂ.	70.00
97.	ವೇಶ್ಯೆಯರು ಮತ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರು	ಪ್ರೊ. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ	ರೂ.	125.00
98.	ಪುಟಾಣಿಗಳಿಗಾಗಿ ಪುಟ್ಟ ಕಥೆಗಳು *	ಪ್ರಕಾಶ್ ಕೆ. ನಾಡಿಗ್	ರೂ.	70.00
99.	ತುತ್ತಿಗೊಂದು ಕಥೆ (ಮಕ್ಕಳ ಕಥೆಗಳು)*	ಸುನೀತಾ ರಾಜು	ರೂ.	80.00
100.	ಬ್ಲಾಗಿಸು ಕನ್ನಡ ಡಿಂಡಿಮವ	ಚೇತನ ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿ	ರೂ.	90.00
101.	ಭಾರತ ಮತ್ತು ಪಾಕಿಸ್ತಾನ ಕಾಶ್ಮೀರ *	ಡಾ. ಸಿ.ಚಂದ್ರಪ್ಪ	ರೂ.	225.00
102.	ತರಂಗಿಣಿ ತೀರದಲ್ಲಿ *	ಆತ್ಮಕೂರ ವಾಮನಾಚಾರ್ಯ	ರೂ.	225.00
103.	ಆಲೋಡನ *	ಆನಂದ ಝುಂಜರವಾಡ	ರೂ.	150.00
104.	ನಾದಲೋಕದ ರಸನಿಮಿಷಗಳು	ಶಿರೀಷ ಜೋಷಿ	ರೂ.	150.00
105.	ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಯಾನ *	ಡಾ. ಬಿ.ಆರ್.ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ	ರೂ.	200.00
106.	ಸಂಘರ್ಷ *	ಮಾಲತೇಶ ಸಿದ್ಧಮ್ಮನವರು	ರೂ.	50.00
107.	ಅಜ್ಜಿ ಹೇಳಿದ ಕಥೆಗಳು *	ಡಾ. ಅನಸೂಯದೇವಿ	ರೂ.	100.00
108.	ಭುವನದ ಬೆರಗು *	ತ್ರಿವೇಣಿ ಶಿವಕುಮಾರ್	ರೂ.	150.00
109.	ಅಮ್ಮಿ (Ammi Saeed mirza)	ರಾಹು	ರೂ.	470.00
110.	ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ *	ಡಾ. ಅನಸೂಯದೇವಿ	ರೂ.	300.00
111.	ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳು*	ಡಾ. ವೀರಭದ್ರಗೌಡ	ರೂ.	150.00
112.	ಶತಪದಗಳ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ*	ಮಹೇಶ ದೇಶಪಾಂಡೆ	ರೂ.	70.00
113.	ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ವೈದ್ಯ ವಿಜ್ಞಾನ *	ಡಾ. ಕವಿತಾ ಎಸ್.ಎಚ್.	ರೂ.	80.00
114.	ಜೋಲಿ ಲಾಲಿ (ಭಾಗ–2) *	ಜ್ಯೋತಿ ಗುರುಪ್ರಸಾದ್	ರೂ.	250.00
115.	ನಮ್ಮ ಆರೋಗ್ಯ ನಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿ	ಡಾ. ಲೀಲಾವತಿ ದೇವದಾಸ್	ರೂ.	200.00
116.	ಬೇಂದ್ರೆ–ಶರೀಫರ ಕಾವ್ಯಾಯಾನ	ಸುನಾಥ ದೇಶಪಾಂಡೆ	ರೂ.	350.00
117.	ಪಡು–ಮೂಡು *	ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	ರೂ.	500.00
118.	ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು	ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	ರೂ.	350.00
119.	ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು	ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	ರೂ.	350.00
120.	ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು	ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	ರೂ.	350.00
121.	ಸುಗಂಧ ಪುಷ್ಪ *	ಹಾ.ಮ. ನಾಗಾರ್ಜುನ	ರೂ.	175.00
122.	ಸೆಕ್ಯೂಲರ್‌ವಾದ : ಬುಡ–ಬೇರು	ರಾಹು	ರೂ.	300.00
123.	ಕವಿತೆಯ ಓದು	ಪ್ರಭಾಕರ ಆಚಾರ್ಯ	ರೂ.	150.00
124.	ಆರನೆಯ ಹೆಂಡತಿಯ ಆತ್ಮಕಥೆ (My Feudal Lord)	ರಾಹು	ರೂ.	400.00
125.	ಮೈ ಫಾದರ್ ಬಾಲಯ್ಯ	ಡಾ. ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	180.00

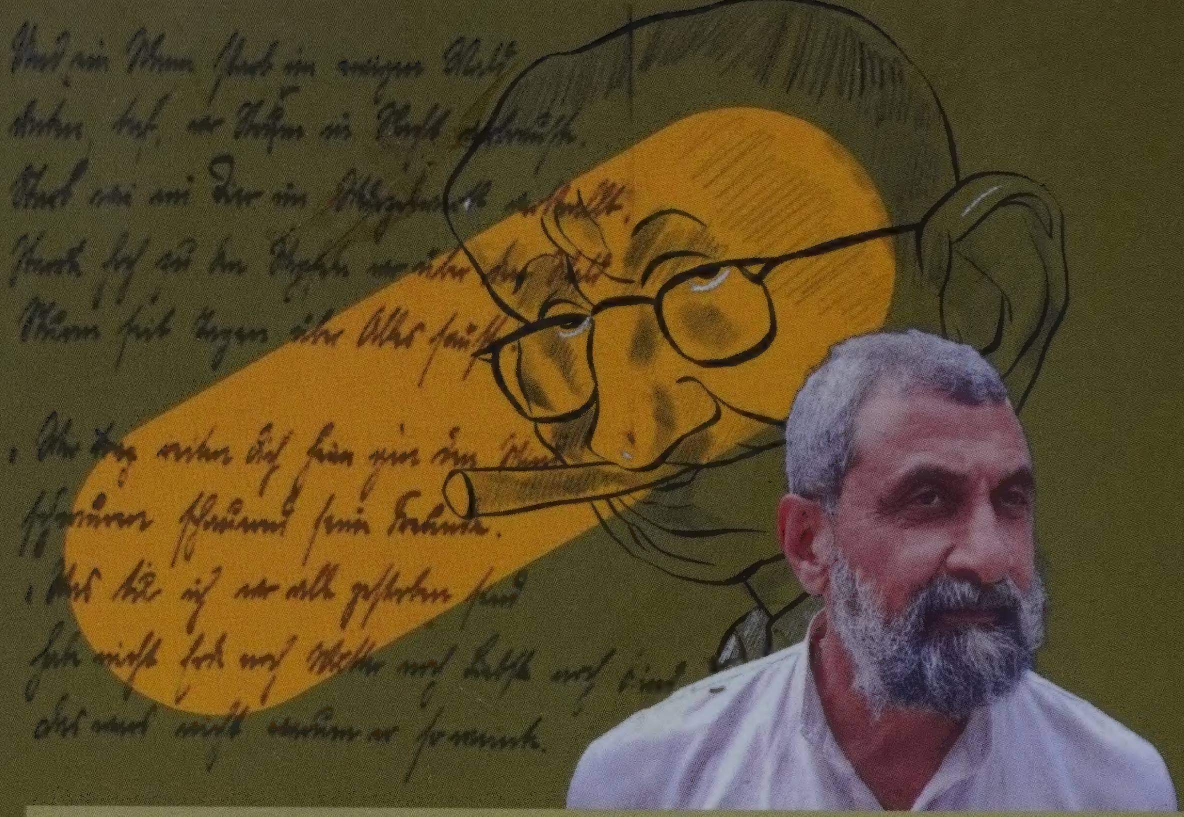
126.	ಪೀಠಾಧಿಯಪತಿಯ ಪತ್ನಿ (Blasphemy)	ರಾಹು	ರೂ.	350.00
127.	ಹಾಡುವ ಹಕ್ಕಿಯ ಶೋಕಗೀತೆ*	ಡಾ. ಅಪ್ಪಗೆರೆ ಸೋಮಶೇಖರ್	ರೂ.	130.00
128.	ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು	ಕೇಶವಶರ್ಮ ಕೆ.	ರೂ.	500.00
129.	ಯಾತ್ರಿಕನ ಕನಸು (Alchimest)	ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	160.00
130.	ದಾಂಪತ್ಯ ನಿಷ್ಠೆ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆಯೇ?	ಸುನಂದ ಕಡಮೆ	ರೂ.	160.00
131.	ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತ ಭಾಷಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ	ಓಂಕಾರಪ್ಪ	ರೂ.	200.00
132.	ನೋಯುವ ಹಲ್ಲಿಗೆ ಹೊರಳುವ ನಾಲಿಗೆ	ಡಾ.ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಅನುಪಮಾ	ರೂ.	200.00
133.	ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು	ಕೇಶವಶರ್ಮ ಕೆ.	ರೂ.	500.00
134.	ಬಹುರೂಪಿ ಭಾರತ	ತ್ರಿವೇಣಿ ಶಿವಕುಮಾರ್	ರೂ.	250.00
135.	ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು	ಕೇಶವಶರ್ಮ ಕೆ.	ರೂ.	400.00
136.	ಹೊಸಪಕ್ಷಿ ರಾಗ	ಜ್ಯೋತಿ ಗುರುಪ್ರಸಾದ್	ರೂ.	200.00
137.	ತೇಲ್ನೋಟ	ಕು.ಗೋ	ರೂ.	150.00
138.	ಆಟಗಳು	ಪ್ರಕಾಶ್ ಕೆ. ನಾಡಿಗ್	ರೂ.	80.00
139.	ಕನಸಿನೂರಿನ ಕಿಟ್ಟಣ್ಣ	ಕೆ. ಪ್ರಭಾಕರನ್	ರೂ.	80.00
140.	ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಹಾಸ್ಯ	ಕು.ಗೋ	ರೂ.	80.00
141.	ಒಂದು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಏಕಾಂತ (One Hundred Years of Solitude)	ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	450.00
142.	ಜೀವಸಿರಿ	ವಸುಂಧರಾ ಭೂಪತಿ	ರೂ.	150.00
143.	ಅಲೆಮಾರಿ ಒಬ್ಬನ ಆತ್ಮಕತೆ..!(Gulliver Trevels)	ಡಾ॥ ಟಿ.ಡಿ.ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	200.00
144.	ಶಾಲ್ಮಲಿ (ಹಿಂದಿ ಅನುವಾದ)	ಡಾ॥ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	160.00
145.	ತೆರವು (ಮರಾಠಿ ಅನುವಾದ)	ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೊಕಳೆ	ರೂ.	80.00
146.	ಅನನ್ಯ (ಕನ್ನಡ ತಮಿಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅವಲೋಕನ)	ಡಾ॥ ತಮಿಳ್ ಸೆಲ್ವಿ	ರೂ.	160.00
147.	ಧರೆಹೊತ್ತಿ ಉರಿದಾಗ (ಸಂಪುಟ–1) (ಭಾರತ ವಿಭಜನೆಯ ದುರಂತ ಕಥೆಗಳು)	ರಾಹು	ರೂ.	450.00
148.	ಧರೆಹೊತ್ತಿ ಉರಿದಾಗ (ಸಂಪುಟ–2) (ಭಾರತ ವಿಭಜನೆಯ ದುರಂತ ಕಥೆಗಳು)	ರಾಹು	ರೂ.	450.00
149.	ಧರೆಹೊತ್ತಿ ಉರಿದಾಗ (ಸಂಪುಟ–3) (ಭಾರತ ವಿಭಜನೆಯ ದುರಂತ ಕಥೆಗಳು)	ರಾಹು	ರೂ.	450.00
150	ದಯವಿಟ್ಟು ಮುಚ್ಚಬೇಡಿ ರಸ್ತೆ ಗುಂಡಿಗಳನ್ನು	ಶಾಂತರಾಜ್ ಐತಾಳ್	ರೂ.	150.00
151	ಪಾತಾಳಕ್ಕೆ ಪಯಣ (Journey to the Center of the Earth)	ಡಾ. ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	225.00
152	ಕೊಡಚಾದ್ರಿ (ಸಾಧಕರ ನುಡಿ ಚಿತ್ರಗಳು)	ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಕೊಡಸೆ	ರೂ.	180.00
153	ಸುಡಗಾಡ ಕಾಯ	ಡಾ. ಅನುಬೆಳ್ಳೆ	ರೂ.	125.00
154	ಕರುಳ ತೆಪ್ಪದ ಮೇಲೆ (ಖುಷ್ವಂತ್‌ಸಿಂಗ್‌ರ ಟ್ರೈನ್ ಟೂ ಪಾಕಿಸ್ತಾನ ನಾಟಕ)	ಚಿದಾನಂದ ಸಾಲಿ	ರೂ.	70.00
155	ದೇವನೊಬ್ಬ ಬೇಕೆ ?	ಡಾ. ಶೀಪರಮಟ್ಟಿ	ರೂ.	150.00
156	ಮೊಪಾಸನ ಕಥೆಗಳು ಭಾಗ 1	ಡಾ. ಪಿ.ವಿ. ರಾಮಚಂದ್ರ	ರೂ.	450.00
157	ಮೊಪಾಸನ ಕಥೆಗಳು ಭಾಗ 2	ಡಾ. ಪಿ.ವಿ. ರಾಮಚಂದ್ರ	ರೂ.	450.00
158	ದಾಹ	ಡಾ॥ ಟಿ.ಡಿ.ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	200.00
159	ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಕೊಲೆ (MURDER IN THE DARK)	ಡಾ. ನವೀನ್ ಹಳೇಮನೆ	ರೂ.	80.00
160	ಆಮೇನ್ – ದಮನಿತ ದೀದಿಯ ಆತ್ಮಕಥನ	ಸಿಸ್ಟರ್ ಜೆಸಿ	ರೂ.	240.00
161	ಬೆಸುಗೆಯ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ	ಡಾ॥ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	350.00
162	ಮಲೆಯಾಳದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪೆಣ್ ಕಥೆಗಳು	ಪಾರ್ವತಿ ಜಿ. ಐತಾಳ್	ರೂ.	210.00
163	ಭಯೋತ್ಪಾದಕ	ರಾಹು	ರೂ.	225.00
164	ಬೆಸುಗೆಯ ಬಂದನದಲ್ಲಿ	ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	350.00
165	ಸಂಗೀತಲೋಕದ ಸವಿನೆನಪುಗಳು	ಶೀರೀಷ ಜೋಷಿ	ರೂ.	100.00
166	ಜೀವನವೆನ್ನುವ ಅದ್ಭುತ!	ಕೆ. ಪ್ರಭಾಕರನ್	ರೂ.	250.00
167	ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದ ಮತ್ತು ಅನ್ಯವಾದಗಳು	ಕೇಶವಶರ್ಮ ಕೆ	ರೂ.	300.00

168 ಕರುಣಾಳು, ಬಾ ಬೆಳಕೆ (FEVER)	ಅನಸೂಯದೇವಿ	ರೂ.	180.00
169 ದಾಂಪತ್ಯ ಯೋಗ	ಡಾ. ನಾ ಮೊಗಸಾಲೆ	ರೂ.	180.00
170 ಅಜೇಯ (The Count of Monte Cristo)	ಡಾ. ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	400.00
171 ಸಂಗೀತಲೋಕದ ಸವಿನೆನಪುಗಳು	ಶಿರೀಷ ಜೋಶಿ	ರೂ.	100.00
172 ಚಮತ್ಕಾರಿ ದೇಹ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಿ ಮನಸು	ಡಾ. ಶೀಪರಮಟ್ಟಿ	ರೂ.	150.00
173 ಕಸ್ತೂರಬಾ	ಡಾ. ಪ್ರಭಾಕರ್ ಎಂ ನಿಂಬರಗಿ	ರೂ.	300.00
174 ಇದು ವಿದಾಯವಲ್ಲ	ಪಾರ್ವತಿ ಜಿ. ಐತಾಳ್	ರೂ.	160.00
175 ಎಲ್ಲೇ ಮೀರಿ (N GUGI W THIONG'O)	ಡಾ. ಎಚ್. ಎಸ್. ನಾಗಭೂಷಣ್	ರೂ.	200.00
176 ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚೀನೀ ಕಥೆಗಳು	ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	230.00
177 ಹಿಮ (ORAHAN PAMUK)	ಡಾ. ಕೆ.ಎಸ್. ವೈಶಾಲಿ	ರೂ.	550.00
178 ಡೋರಿಯನ್ ಗ್ರೇನ ಭಾವಚಿತ್ರ (Picture Of Dorean greay)	ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	160.00
179 ಕಥನವಕಾಶ (ಅನುವಾದಿತ ಕತೆಗಳು)	ಚಿದಾನಂದ ಸಾಲಿ	ರೂ.	150.00
180 ಪ್ರೀತಿಯ ನಲವತ್ತು ನಿಯಮಗಳು (THE FORTY RULES OF LOVE) ELIF SHAFAK	ಮಮತಾ ಜಿ ಸಾಗರ	ರೂ.	400.00
181 ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ-ಶ್ರೀ ದರ್ಶನ	ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕೃ. ದೇಸಾಯಿ	ರೂ.	150.00
182 ಭಾಮಾ ದಲಿತ ಪ್ರಜ್ಞೆ	ಡಾ. ಎಚ್.ಎಸ್. ನಾಗಭೂಷಣ್	ರೂ.	180.00
183 ಅಷ್ಟವಕ್ರನೂ ಅಪೂರ್ವ ಸುಂದರಿಯೂ (THE HUNCH BACK OF NOTRE DAME)	ಡಾ. ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ	ರೂ.	225.00
184 ರಾತ್ರಿ ಕಪ್ಪು.... ಕೊಡ ಕಪ್ಪು	ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆ	ರೂ.	200.00
185 ಲಾಸ್ಟ್ ಲೋಕಲ್ ಲೋಸ್ಟ ಲವ್	ರಾಜೀವ್ ನಾಯಕ್	ರೂ.	120.00
186 ವಿವಾಹ ಬೋಜನವಿದು	ಶಾಂತರಾಜ್ ಐತಾಳ್	ರೂ.	120.00
187 ನೆನಪಿನಂಗಳದಲ್ಲಿ ವೈಯನ್ಸ್, ವಡ್ಡರ್ಸೆ,	ಪೂಜಾರಿ ಚಿದಂಬರ ಬೈಕಂಪಾಡಿ	ರೂ.	140.00
188 ನನ್ನವರು (MAVALLU)	ಸುಲೋಚನ	ರೂ.	190.00
189 ವಯನಾಡಿನ ಕನಸು	ಪಾರ್ವತಿ ಜಿ. ಐತಾಳ್	ರೂ.	100.00
190 ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಯಂಬಲ	ಕೇಶವಶರ್ಮ ಕೆ.	ರೂ.	260.00
191 ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದ ಮತ್ತು ಅನ್ಯವಾದಗಳು	ಕೇಶವಶರ್ಮ ಕೆ.	ರೂ.	350.00
192 ದಡವ ಹಡೆದ ನದಿ (ಕವಿತೆಗಳು)	ಎಚ್.ಎನ್. ಈಶಕುಮಾರ್	ರೂ.	100.00
193 ಭಾರತದ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮ	ಅಭಿಲಾಷಾ ಆರ್.	ರೂ.	100.00
194 ಕೃಷ್ಣವೇಣಿ (ಕಾದಂಬರಿ)	ವೆಂಕಟಗಿರಿ ಕಡೇಕಾರ್	ರೂ.	170.00
195 ಆಕಾಶದ ಕರೆ (ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳು)	ಡಾ. ಅನಸೂಯಾದೇವಿ	ರೂ.	350.00
196 ಬುಡಕಟ್ಟು ಜ್ಞಾನಪರಂಪರೆ	ಡಾ. ಎಸ್.ಎಂ. ಮುತ್ತಯ್ಯ	ರೂ.	170.00
197 ಮರಳ ದಿಬ್ಬಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ (The women in the dunes)	ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	160.00
198 ಉಪೇಂದ್ರನಾಥ ಅಶ್ಕರರ ಐದು ನೀಳ್ಗಥೆಗಳು	ಪಾರ್ವತಿ ಜಿ. ಐತಾಳ್	ರೂ.	100.00
199 ಮಾಫಿಯಾ	ಕೆ.ಕೆ. ಗಂಗಾಧರನ್	ರೂ.	540.00
200 ಲುಷನ್‌ರ ಆಯ್ದ ಹತ್ತು ಕಥೆಗಳು	ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	150.00
201 ಆಲಂಪನಾ	ಶ್ಯಾಮಲಾ ಮಾದವ	ರೂ.	250.00
202 ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಕಾಫಿ	ಅನು ಬೆಳ್ಳೆ	ರೂ.	180.00
203 ಮಲಾಣ್	ಶಾಂತನಾಯ್ಕ ಶಿರಗಾನಹಳ್ಳಿ	ರೂ.	310.00
204 ಮಲೆಯಾಳದ ಮಹಿಳಾ ಕಥನ	ಪಾರ್ವತಿ ಜಿ. ಐತಾಳ್	ರೂ.	270.00
205 ಮಾರಾಟಗಾರನ ಸಾವು	ಎಂ.ಎಸ್. ರಘುನಾಥ	ರೂ.	140.00
206 ಜೆನ್ ಅನುಭವ	ವಿಜಯ್‌ನಾಗ್	ರೂ.	360.00
207 ದೇಸಿ ದಿಬ್ಬಣ	ಡಾ. ಕೆ.ಎಲ್. ದಿವ್ಯ	ರೂ.	220.00
208 ಗೋಡೆ	ಡಾ. ಸಿ.ಎಸ್. ದ್ವಾರಕನಾಥ್	ರೂ.	400.00
209 ಕಥೆಗಳ ಕಟ್ಟು	ಅಮರೇಶ್ ನುಗಡೋಣಿ	ರೂ.	350.00

210	ಒಲವು ತುಂಬಿದ ದಾರಿ (ಪ್ರೇಮ ಕಥನಗಳು)	*ಕೇಶವ ಮಳಗಿ*	ರೂ.	280.00
211	ಅರೇಬಿಯನ್ ನೈಟ್ಸ್ ಭಾಗ–1	*ಶರಣಪ್ಪ ಜಿ*	ರೂ.	600.00
212	ಅರೇಬಿಯನ್ ನೈಟ್ಸ್ ಭಾಗ–2	*ಶರಣಪ್ಪ ಜಿ*	ರೂ.	425.00
213	ಭೂಮಿಗೆ ಬಂದ ಗಂಧರ್ವ	*ಡಾ. ಹೆಚ್.ಎಲ್. ನಾಗೇಗೌಡ*	ರೂ.	350.00
214	ಒಂಟಿದನಿ (ಬೋರಿಷ್ ಪಾಸ್ತಾರ್‌ನಕ್)	*ಕೇಶವಮಳಗಿ*	ರೂ.	260.00
215	ಪರ್ಯಾಯ ನೋಟಗಳು (Paralex veiw. Salvoj zizek)	*ಕೇಶವಶರ್ಮ*	ರೂ.	530.00
216	ಗಾನ್ ವಿತ್ ದ ವಿಂಡ್	*ಶ್ಯಾಮಲ ಮಾಧವ*	ರೂ.	750.00
217	ಕಥಾ ಸಮಾಹಾರಂ	*ಪ್ರಭಾಕರನ್ ಕೆ.*	ರೂ.	150.00
218	ವದರಿಂಗ್ ಹೈಟ್ಸ್	*ಶ್ಯಾಮಲ ಮಾಧವ*	ರೂ.	400.00
219	ನನ್ನ ಬದುಕು (My Life) *ANTON CHEKHOV*	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ:ಮಡಿವಾಳಪ್ಪ ತಟ್ಟಿಮನಿ*	ರೂ.	*125.00*
220	ಆರ್ತ	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ : ಗೀತಾ ಶೆಣೈ*	ರೂ.	150.00
221	ಮೂರನೆ ದಡ	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ : ಎ.ಎನ್. ಪ್ರಸನ್ನ*	ರೂ.	220.00
222	ದೇವರುಗಳ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ	*ಬೋಳುವಾರು ಮಹಮದ್ ಕುಂಞ*	ರೂ.	160.00
223	ಸಫಾ	*ಪ್ರಸಾದ್ ನಾಯ್ಕ್*	ರೂ.	350.00
224	ಹಲವು ಜೀವನ ಹಲವು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು	*ಎನ್. ಶ್ರೀಧರ್*	ರೂ.	200.00
225	ಜಪಾನೀನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆಗಳು	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ; ವಿಜಯ್ ನಾಗ್*	ರೂ.	200.00
226	ನವಿಲು ಪುರಾಣ	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ; ಕೆ.ಈ ರಾಧಕೃಷ್ಣ*	ರೂ.	450.00
227	ಶಬರಿಗಾದನು ಅತಿಥಿ ದಾಶರಥಿ	*ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕೃ ದೇಸಾಯಿ*	ರೂ.	125.00
228	ಪಡೆಯದ ಭಾಗ್ಯ	*ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕೃ ದೇಸಾಯಿ*	ರೂ.	125.00
229	ಗೂಳಿ	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ನಲ್ಲತಂಬಿ*	ರೂ.	225.00
230	ನೀರದೀವಿಗೆ	*ಕೆ.ವೈ. ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ*	ರೂ.	260.00
231	ವೈದ್ಯಕೀಯ ವೃತ್ತಿ ಉದ್ಯೋಗ ಉದ್ಯಮ	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ರಾಹು*	ರೂ.	325.00
232	ಬದುಕಿರುವುದೇ ಕಥೆ ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ	*ಟಿ.ಎಸ್. ರಘುನಾಥ್*	ರೂ.	725.00
233	ಒಡೆದ ಕನ್ನಡಿ	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ: ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್*	ರೂ.	220.00
234	ತಣ್ಣನೆಯ ಮಾಂಸ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಥೆಗಳು	*ಡಾ. ಕೆ.ಎಲ್. ದಿವ್ಯ*	ರೂ.	170.00
235	ಹೆರೊಡೊಟಸನ ಸಮರ ಕತೆಗಳು	*ಶಿವರಾಮಯ್ಯ ಡಾ.ಎಚ್.ವಿ.ರಂಗಾಚಾರ್*	ರೂ.	275.00
236	ಒಂದು+ ಮತ್ತು ನೂರುಕಥೆಗಳು	*ಪ್ರೊ. ಕೆ.ಈ. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ*	ರೂ.	350.00
237	ಮನಸು ಮಾಗಿದ ಸುಸ್ವರ	*ಜ್ಯೋತಿ ಗುರುಪ್ರಸಾದ್*	ರೂ.	350.00
238	ಬುದ್ಧ ಬಾಬಾಸಾಹೇಬ ಮತ್ತು ನಾನು	*ಅಶೋಕ್*	ರೂ.	160.00
239	ಒಂದು ತುಂಡು ಗೋಡೆ	*ಬೋಳುವಾರು ಮಹಮದ್ ಕುಂಞ*	ರೂ.	150.00
240	ಮಲೆಯಾಳದ ಪೆಣ್ ಕಥನ	*ಕಮಲ ಹೇಮ್ಮಿಗೆ*	ರೂ.	320.00
241	ಸೂರ್ಯ ಶಿಖರ	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ : ರಾಜಣ್ಣ ತಗ್ಗಿ*	ರೂ.3	20.00
242	ದಲಿತ ತತ್ವಶಾಸ : ಭಾರತೀಯ ಭೌತಿಕವಾದ ಚಾರ್ವಕ ದರ್ಶನ : ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು	*ಲಕ್ಕೂರು ಆನಂದ*	ರೂ.	210.00
243	ಈಡಿಪಸ್ ಮತ್ತು ಅಂತಿಗೊನೆ	*ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್*	ರೂ.	125.00
244	ಪ್ರಶಾಂತ ನೀಲಾಕಾಶ TEN THOUSAND MILES WITH CLOUDS	*ಉಷಾಶ್ರೀ*	ರೂ.	550.00
245	ಸುಂದರವನದಲ್ಲಿ ನೊಣದ ರಾಜ್ಯಭಾರ	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ:ಸುನೀತ ಕುಶಾಲನಗರ*	ರೂ.	120.00
246	ನಖಾಶಿಖಾಂತ (ಮಲೆಯಾಳಂ ಕಥೆಗಳು)	*ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ:ಪ್ರಭಾಕರನ್ ಕೆ*	ರೂ.	275.00
247	ಭಾಷಾಂತರ ಜಗತ್ತು	*ಪಾರ್ವತಿ ಜಿ ಐತಾಳ್*	ರೂ.	180.00
248	ಹೆಣೆಯುತ್ತಿದೆ ಜೇಡ ಬಲೆಯ.....*	*ಪ್ರೊ. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ*	ರೂ.	200.00
249	ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತತ್ವಜ್ಞಾನ	*ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ*	ರೂ.	400.00
250	ಅನುಪಲ್ಲವಿ	*ಆತ್ಮಕೂರ ವಾಮನಚಾರ್ಯ*	ರೂ.	160.00
251	ಕಥೆ– ಚಿತ್ರಕಥೆ	*ಶಶಿಧರ್ ಚಿತ್ರದುರ್ಗ*	ರೂ.	200.00
252	ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ	*ರೂಪ ಹಾಸನ*	ರೂ.	50.00

253	ನಕ್ಷತ್ರ ನೋಡುತಾ....	ತಮ್ಮಣ್ಣ ವೀಗಾರ	ರೂ.	100.00
254	ತಾರೆಗಳ ದುನಿಯಾ	ಶಶಿದರ್ ಚಿತ್ರದುರ್ಗ	ರೂ.	100.00
255	ಮೂಡಲ ಮನೆಯ ಮುತ್ತಿನ ಹುಡುಗಿ	ಆತ್ಮಕೂರ ವಾಮನಚಾರ್ಯ	ರೂ.	160.00
256	ರೀ ಮೇಡ್ ಇನ್ ಅಮೇರಿಕ	ವಿಜಯ್ ಬಾರದ್ವಜ್	ರೂ.	250.00
257	ಪ್ರಭು ಸಂಹಿತೆಯ ರೂಪಕಗಳು	ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	ರೂ.	220.00
258	ಆಧುನಿಕೊತ್ತರವಾದ	ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	ರೂ.	350.00
259	ದ್ರೌಪದಿ	ವೇಣುಗೋಪಾಲ ವಹ್ನಿ	ರೂ.	500.00
260	ಕಳಚಿದ ಕೊಂಡಿ	ಪ್ರಮೋದ್ ಮತಾಲಿಕ	ರೂ.	150.00
261	ಮಲೆಯಾಳದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪೆಣ್ ಕತೆಗಳು	ಪರ್ವತಿ ಜಿ ಐತಾಳ್	ರೂ.	320.00
262	ಹಳ್ಳಿ ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾಡು (ಹೆಚ್ ವಿಶ್ವನಾಥ್ ಆತ್ಮಕತನ)	ಹೆಚ್ ವಿಶ್ವನಾಥ್	ರೂ.	175.00
263	ಎಳೆಯರಿಗಾಗಿ ಸರಳ ರಾಮಾಯಣ	ವೇಣುಗೋಪಾಲ ವಹ್ನಿ	ರೂ.	350.00
264	ಮಾತು ಮಾತು ಮಥಿಸಿ...	ಮೇಟಿ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ	ರೂ.	380.00
265	ಕಣಜ	ಪ್ರಮೋದ್ ಮುತಾಲಿಕ	ರೂ.	225.00
266	ಹಿಂದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದ ಚರಿತ್ರೆ	ಸ್ವಾಮಿ ಧರ್ಮಾತೀರ್ಥ	ರೂ.	220.00
267	ಹಿರೋಶಿಮಾದ ಹೂವುಗಳು	ಡಾ. ವಿಜಯ್ ನಾಗ್ ಜಿ	ರೂ.	180.00
268	ಕುರುಡು (Blindness)	ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	325.00
269	ಲೇಡಿ ಚಾರ್ಟಲೀಸ್ ಲವರ್	ಟಿ.ಎಸ್. ರಘುನಾಥ್	ರೂ.	500.00
240	ಚಲಂ (ಆತ್ಮಕಥೆ)	ಲಕ್ಕೂರು ಆನಂದ	ರೂ.	400.00
271	ಬೆಳಕೂ ಅದೆ, ಕತ್ತಲೆಯೂ ಅದೇ	ಡಾ. ಅಮರೇಶ ನುಗಡೋಣಿ	ರೂ.	280.00
272	ಮುತ್ತು (Pearl)	ಲಕ್ಕೂರು ಆನಂದ	ರೂ.	150.00
273	ನಡು ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಚಂದ್ರ ಮತ್ತು ಇತರ ಕತೆಗಳು (ABDULRAZAK GURNAH)	ಜೆ. ಬಾಲಕೃಷ್ಣ	ರೂ.	150.00
274	ಡೈರಿ ಆಫ್ ಎ ಎಂಗ್ ಗರ್ಲ್	ನಾಗರೇಖಾ ಗಾಂವ್ಕರ್	ರೂ.	450.00
275	ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾಮನ ಕಥನ	ಸೃಜನ್ ಗಣೇಶ್ ಹೆಗಡೆ	ರೂ.	360.00
276	ಶಂಭಾಲ	ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ; ಡಾ. ಜಯಲಲಿತಾ	ರೂ.	270.00
277	ಸ್ವರ್ಗ (NOBLE PERIZE WINNER)	ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ; ಬಿ. ಶರಣಪ್ಪ	ರೂ.	320.00
278	ಆನಂತ್ಯ	ಸುನೀತರಾಜ್	ರೂ.	400.00
279	ಯಶೋಧರ ಚರಿತ್ರೆ (ಸಂಘರ್ಷದ ನೆಲೆಗಳು)	ಕೇಶವಶರ್ಮ ಕೆ	ರೂ.	290.00
280	ಹೊನ್ನ ಕೊಪ್ಪರಿಗೆ	ವಸಂತಿ ಶೆಟ್ಟಿ ಬ್ರಹ್ಮಾವರ	ರೂ.	120.00
281	ಚಾಂಡಾಳನೊಬ್ಬನ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆ (INTERROGATTING MY CHANADALA LIFE)	ಡಾ. ಎಚ್. ಎಸ್. ನಾಗಭೂಷಣ	ರೂ.	325.00
282	1984	ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್	ರೂ.	275.00
283	ಭಾಷಾಂತರ ಜಗತ್ತು	ಪಾರ್ವತಿ ಜಿ. ಐತಾಳ್	ರೂ.	125.00
283	ಬಿಜಾಪುರ ಡೈರಿ	ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಪೋಕಳೆ	ರೂ.	225.00
284	ರನ್ನಿಂಗ್ ನಾವೆಲಿಸ್ಟ್(Haruki Murkami)	ರವಿಕುಮಾರ್ ಹಂಪಿ	ರೂ.	160.00
285	ಹಾಜಿ ಮುರಾದ್ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಥೆಗಳು	ಟಿ.ಎಸ್. ರಘುನಾಥ್	ರೂ.	700.00
286	ಹೊಕ್ಕುಳು	ಡಾ. ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ್	ರೂ.	400.00
287	ಇಲ್ಲಿ ಯಾರು ಮುಖ್ಯರಲ್ಲ	ಡಾ. ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ್	ರೂ.	350.00
288	ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ (NO LONGER HUMAN)	ವಿಜಯ ನಾಗ್ ಜಿ	ರೂ.	140.00
289	ನಾನೆಂಬುದು ಕಿಂಚಿತ್ತು (ಆತ್ಮಕಥನ)	ಡಾ. ಮೊಗಳ್ಳಿ ಗಣೇಶ್	ರೂ.	425.00
290	ಎಲ್ಲೆಗಳ ಮೀರಿ (ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲೇಖಕಿಯರ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು)	ಶ್ರೀದೇವಿ ಕೆರೆಮನೆ	ರೂ.	225.00
291	ಸಾಹಸ ಬೀಮ ವಿಜಯ	ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	ರೂ.	475.00
292	ಆದಿಪುರಾಣದ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ದಾರಿಗಳು	ಕೆ. ಕೇಶವಶರ್ಮ	ರೂ.	600.00

*** ಪ್ರತಿಗಳು ಮುಗಿದಿವೆ.**



ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತ. ಅವನ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದ ಅನೇಕರಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಪರವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯು ಇದೆ ಎಂದು ಅವನ ಭಾವನೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವತೆಯು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅನೇಕವನ್ನು ಅದು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉತ್ಪಾದನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು ಬರೀ ಒಂದು ರೂಪವೆಂದು ಕಾಣಬಾರದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯು ಮಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಬ್ರೆಕ್ಟನ ನಿಲುವು. ಅವನಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಹೇಳುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು. ಅವನು ಹೇಳುವುದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ನಿಲುವುಗಳು ಕಲೆಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಅದು ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಗತ್ಯವು ಬಹಳವಿದೆ. ಅದು ಭಾವುಕವಾದ ಒಂದು ನಿಲುವು ಅಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕವು ಮನೋರಂಜನೆಗೆ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಸತ್ಯವೂ ಕೂಡಾ.

ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಕುರಿತು ಈ ಕೃತಿಯು ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕೃತಿಯು ಅಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ನಾವು ಈಗ ಹೇಗೆ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಕೃತಿ. ಕೇಶವ ಶರ್ಮ ಅವರು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಮಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ನೋಟವನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಸೃಷ್ಟಿ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್
180
CRITICISM
₹400